

IL DISEGNO ELEMENTARE E SUPERIORE AD USO DELLE SCUOLE...

Pietro Selvatico



PIETRO SELVATICO

IL DISEGNO

ELEMENTARE E SUPERIORE

AD USO

DEI LICEI E DELLE SCUOLE PUBBLICHE E PRIVATE D'ITALIA

Parti Due

CON TREDICI TAVOLE LITOGRAFICHE



PADOVA

Premiata Tipografia F. Sacchetto

1872

PUBBLICAZIONI

DELLA LIBRERIA E TIPOGRAFIA EDITRICE F. SACCHETTO

IN PADOVA

-
- Bernardi D.** Il Maestro del Villaggio, Conferenze domenicali.
Padova 1872, in 16 L. 4.—
- Biaggi L.** Opere mediche ordinate ed annotato dal cav. prof. Col-
lotti e dal cav. dott. Barbo Soncin. Padova, in 8 e 5 » 10.—
- Botaffio L.** La Stenografia Italiana, secondo il sistema di
Gabelsberger Noe con tavole. Padova 1871, in 12 » 1,50
- Borlinetto prof. cav. L.** Trattato completo di Fotografia con
incisioni. Padova 1869, in 8 » 6.—
- Cornewal Lewis** Qual'è la miglior forma di Governo? Tra-
duzione dall'inglese con prefazione del prof. comm. Lazz-
rati. Padova 1868, in 12 » 2.—
- Cavagnari dott. A.** Il Nuovo Diritto degli individui e del po-
poli. Padova 1869, in 12 » 4.—
- Corte** (la) di Roma e l'imperatore Massimiliano. Rapporti della
Corte di Roma col governo messicano. Padova 1867, in 8 » 1,50
- Dante Alighieri.** Le più belle pagine della Divina Commo-
dia con introduzione, annotazioni ecc. del prof. F. Ber-
lan. Padova 1870, in 12 (Biblioteca Scolastica) » 1,50
- Dino Compagni.** Le più belle pagine della Cronaca Flo-
rentina con introduzione, annotazioni ecc. del prof. F.
Berlan. Padova 1870, in 12 (Biblioteca Scolastica) » —,60
- Disraeli M. P.** Contarini Fleming, Romanzo, trad. dall'in-
glese. Padova 1868, in 12 » 1,50
- Favaro prof. A.** L'Integratore di Duprez ed il Planimetro dei
movimenti di Amsler. Padova 1872, in 8 » 1,50
- Giacomini prof. G. A.** Opere mediche editte ed inedite,
ordinate ed annotate dal prof. Giov. Batt. Mugna o F.
Coletti, Padova, vol. 10, in 8 » 40.—

2. 8. 1/2

PIETRO SELVATICO

IL DISEGNO

ELEMENTARE E SUPERIORE

AD USO

DELLE SCUOLE PUBBLICHE E PRIVATE D'ITALIA

Parti Due

CON TREDICI TAVOLE LITOGRAFICHE



Studia prima la scienza, poi seguita la pratica nata da essa scienza. Il pittore dee studiare con regola, e non lasciar cosa che non si metta alla memoria.

LEONARDO DA VINCI
Trattato della Pittura.

PADOVA

Premiata Tipografia F. Sacchetto

1872


~~~~~  
Diritti di riproduzione e traduzione riservati .  
~~~~~

AL

COMMENDATORE LUIGI LUZZATTI

SEGRETARIO GENERALE

DEL MINISTERO DI AGRICOLTURA, INDUSTRIA E COMMERCIO

ECC. ECC. ECC.

Illustrre Amico,

È naturale che il pensiero di intitolarvi questo libro mi venisse dalla brama di testificare pubblicamente l'alta stima ch'io porto al vigoroso ingegno vostro e al vostro fervido amore pel bene. Ma non poteva esserne il solo movente e neppure il maggiore, dacchè è già noto come io sia uno di que' molti che vi tengono, e per intelletto e per animo, cittadino prezioso alla patria rigenerantesi.

Ciò che in principalità mi condusse a fregiare il presente volume col vostro nome, fu il desiderio che quanto vi sta esposto intorno ai modi di ridurre più efficace l'insegnamento del disegno negli Istituti tecnici, fosse indiretto eccitamento a voi affinchè continuaste nel proposito di ammetterle le condizioni. Molto operaste a tal uopo; ma voi, repugnante sino dall'ombra dell'adulazione, non mi permettereste vi dicessi che avete operato abbastanza. Ci vuole assai di più: ci vogliono ordinamenti, che, fra mezzo al troppo, imposto dai programmi (scusa o pretesto per molti al poco che fruttano), preparino il maestro ed il metodo.

Solo per questa via credo sarà tolto di dosso a quelle tra le nostre manifatture che dell'ornamento hanno mestieri, la odierna vergogna di essere tanto da meno delle straniere, fin anco per quel disegno ond' ebbero, un giorno, insigne primato. Parecchie vanno all' inversa del concetto dantesco: senza possedere l'abito dell'arte, non tremano a porre in questa la mano, e incontrano la sorte de' temerarij. No: entro alle industrie in cui l'eleganza è parte grandissima dell'uso loro, dev' esservi tutta l'arte; nè vi sarà mai se gli elementi non ne sieno saldamente insegnati.

Se nella prima Parte del libro che m' onoro d' offerirvi, troverete qualche cosa di così applicabile agli intendimenti prefati, da persuadervi a farne eseguire lo esperimento nelle scuole di disegno industriale al cui progresso attentamente vegliate, stimerò di non aver gettata la mia fatica, e voi avrete fatto un favore di più al

Padova, Giugno 1872.

VOSTRO BUON SERVITORE ED AMICO

P. SELVATICO.

PREFAZIONE



A chi s'immaginasse di trovare in questo libro qualcosa di essenzialmente nuovo, mi permetto di dare un consiglio, quello di non leggerlo: perchè esso non è se non un rifrittume di cose assai vecchie ed anche antiche di molto, nel senso che si dà d'ordinario a quest'ultimo appellativo. Io non mi proposi in esso che di tornar a vita e di ordinare, il meglio che da me si poteva, gli insegnamenti coi quali i nostri grandi artisti del passato (i greci compresi) ammaestravano i giovani al buon disegno. E tale scopo me lo proposi per la buona ragione, che quegli insegnamenti stimo assai migliori dei moderni, almeno degli usati adesso in Italia, ove in fatto di istruzione artistica si cammina a caso sul terreno agallaticcio dell'empirismo, neglignendo affatto le tradizioni degli avi, alle quali però non si tralascia di tributare vani quanto ipocriti ossequj rettorici.

Ond'è che l'essenziale di questo scritto io trassi da' precetti che ci lasciarono i trattatisti più celebri

dei secoli XV e XVI, e in particolare da quelli dell'immortale Leonardo da Vinci, il sovrano fra gli ammaestratori d'arte.

Ove gli scritti di que' sommi non mi ajutarono abbastanza a tracciare un graduato catenamento del metodo da seguirsi, tentai di indovinarlo nelle opere de' sommi, sì dipinte che scolpite od architettate, spettanti alle arti maggiori od anche alle minori; e, più che nei lavori compiuti, lo cercai nei loro disegni originali, in cui meglio si rivela quanto di padronanza avessero già acquistato nella educazione dell'occhio e della mano, i due istromenti dalla perfezione de' quali dipende la potenza di riprodurre bene gli oggetti del vero, e di estrinsecare spiccatamente i concetti della fantasia.

Nè per questo ho tralasciato di profittare dei consigli porti così dai migliori trattatisti moderni che si presero a compito d'istruire nel disegno industriale, come dagli altri che dettero lezioni soltanto su quello proprio alle arti maggiori.

Quanto al primo, assai mi giovarono parecchie avvertenze pratiche registrate nelle egregie opere recenti dello Schreiber, di Ottin, di Gillet (1). Quanto

(1) SCHREIBER. *Das lineare Zeichnen*; Leipzig, 1871, in 8°. Ne fu pubblicata di recente una buona traduzione italiana, per cura del cav. Biscarra, col titolo: *Il Disegno lineare; Corso pratico per artisti ed industriali*, ecc. ecc. Torino, Tip. Loescher, 1872.

OTTIN. *Méthode élémentaire du dessin*; Paris, 1868.

GILLET. *Enseignement collectif du dessin par démonstrations orales et graphiques*; Paris, 1868.

al secondo, trassi buone norme e dal gran Trattato della pittura del Montabert, e dalla Grammatica delle arti del disegno, di Carlo Blanc, ed all' oscuro ma ponderato libro del Riegel, sul fondamento delle arti belle (1).

In tutta questa rapsodia del meglio che ho saputo rinvenire sull'argomento, una cosa per altro è mia, veramente mia; ed è l'ordine secondo il quale bramerei distribuito l'insegnamento, ordine ch'io tentai di esporre in modo da riuscire ad una simultanea educazione della mano, dell'occhio e dell'intelligenza. Nè mi sarei fidato di avere a guida il solo mio raziocinio in tale distribuzione, se non avessi potuto provarne coi fatti la ragionevolezza. Volli dunque sottoporla all'esperienza mia e di altri, al par di me persuasi delle dottrine in questo libro propugnate. - E codeste esperienze mi offerirono opportunità di poter introdurre, come parti essenziali dello insegnamento, alcuni esercizi, che, sebbene non accennati nei libri dei trattatisti, neppure più recenti, per altro si indovinano nello esaminare le opere de' nostri migliori artisti. Son essi:

a) il contornare a primo segno colla penna da scrivere;

b) il delineare a mano levata sopra piani verticali, o sotto de' soppalchi,

(1) DE MONTABERT. *Traité complet de la peinture*; Paris, 1829.

CH. BLANC. *Grammaire des Arts du dessin*; Paris, 1870.

RIEGEL. *Grundriss der bildenden Künste*; Hannover, 1865.

c) lo imparamento della plastica siccome mezzo ajutatore d'ogni branca dell'arte.

L'esperienza mi persuase anche di un'altra cosa, su cui più d'uno, ne son certo, moverà le maraviglie: mi persuase, cioè, che in un corso di disegno puramente elementare non debba entrarvi quel gran problema che nè filosofia nè arte solveranno mai, l'uomo. La figura umana, considerata nel suo complesso come nelle sue parti, è difficile a rappresentarsi bene anche dai provetti, molto più quindi da giovani che non sanno ancora secondo quali leggi geometriche o prospettiche si debba disegnare dal vivo. Io quindi pensai di serbarne le norme nella seconda Parte di questo lavoro, consecrata allo insegnamento superiore.

Non pochi troveranno, che, trattandosi qui di questioni sperimentali, avrei dovuto valermi di un maggior numero di tavole a spiegare il mio concetto; ma io non intendevo altrimenti di far un libro che servisse da esemplare materiale, sì uno che giovasse a fermar le massime secondo le quali avrebbesi a procedere nello studio. E, d'altra parte, a questo studio medesimo non avisavo dare il solo indirizzo della osservazione sul rilievo. Perciò stimai di restringere le rappresentazioni grafiche a quelle cose soltanto, al cui comprendimento la parola non fosse abbastanza. Il mio libro non ha l'ufficio di esemplare scolastico che prepari la lezione con tavole, sì invece prende a mira di accennare come il solo esempio utile a riprodurre sia il vero.

Tutto questo che per via negativa o positiva costituisce la differenza di tale lavoro da altri congeneri pregevoli, pubblicati in Italia, potrebbe essere tutt' altro che rassicurante, fatta ragione che sono ancor pochi in Italia i propugnatori del metodo e delle norme da me presentate come le migliori, e meno ancora quelli che seguitino praticamente il primo e le seconde. Per buona ventura l'uno e le altre acquistarono altrove sanzione dal fatto, mediante i sistemi introdotti dai surricordati autori francesi e tedeschi, sistemi che in moltissime parti si conformano al mio, perchè tolti dalle medesime fonti. Laonde l'insegnamento così condotto in Germania ed in Francia, ci dette e ci dà valentissimi disegnatori, sì nelle industrie ornative, sì nelle arti maggiori.

E perchè tanto poco seguito in Italia da essere costretti anche oggi a noverare sulle dita quelli che lo facciano piedestallo del loro insegnamento? Per una triste causa, su cui vorrei tenere il silenzio, se il tacerla in questa occasione non fosse quasi un accettare l'antico errore. — Da più che un secolo, la istruzione ufficiale del disegno, surrogandosi alla privata, ha trascurati e sin talvolta spregiati i savj insegnamenti de' grandi artisti vissuti nell'aureo secolo. Caduta in mano di mediocri, da mediocri ereditata, ridotta officina di favoritismo governativo che spesso largiva i posti ai men degni, non cercò che l'appariscente pomposo, negligendo ogni serietà di studj, e abborrendo sopra tutto dal metodo, perchè il metodo ad insegnante mediocre è quasi quadratura del circolo.

Se il deleterio influsso perdura, è però indebolito d'assai, sì per merito d'alcuni insegnanti pubblici, bramosi di migliore avviamento, e capaci di darlo; sì per gli esempj stupendi, che, a confusione di vanti funesti, ci vengono dall'estero. Toccherebbe al Governo distruggere affatto, con opportune riforme, l'ancora deplorabile influsso de' suoi stabilimenti di artistica istruzione. Ma quand'anche il Governo a questo non provvedesse mai, vi provvederanno da sè i giovani, molti de' quali hanno già compreso che la strada tracciata adesso dagli ordinamenti ufficiali mette a vie buje.

Essi, colla fervida prontezza dell'ingegno italiano, cercano altri sentieri più razionali, più sodi, più ordinatamente liberi; e li troveranno.

Me fortunato, se a rinvenire più presto quello su cui camminarono sì giganteschi passi i progenitori, potesse servire questo libro! Stimerei d'aver ottenuto il maggior de' compensi alla modesta fatica.

Nota. — Questo mio lavoro era già compiuto, e stavo per consegnarlo alla tipografia, quando mi capitò alle mani la Relazione della Commissione speciale sul tema dell'insegnamento del disegno, esposta nel settembre a. d. nel VII Congresso Pedagogico tenutosi in Napoli. — Se gli illustri nomi che stavano firmati sotto quello scritto, mi davano sicurezza che l'arduo soggetto vi sarebbe stato svolto magistralmente, altrettanto mi infondevano viva trepidazione di non aver saputo nel mio libro lumeggiare l'argomento con quell'acume d'intelletto che in que' valenti è sì copioso. Temevo anche che il tracciamento del metodo, il quale, come ho già detto, è con-

cetto tutto mio, dovesse nel confronto mostrarsi inopportuno. — Immagini il lettore la mia compiacenza, quando, nel leggere quell' esimio scritto, m' avvidi com' io avessi camminato sulla stessa via e mi trovassi concorde alle massime colà professate, ad eccezione di alcuni punti di minor conto. Dirò anzi che se quello scritto non avesse trattata la questione per sommi capi, solo accennando il da farsi, e avesse invece compiuta la vasta tela di cui diede soltanto l'ordito, avrei tralasciato di pubblicare la prima Parte di questa mia opera, e mi sarei limitato a dar fuori soltanto la seconda che tratta del disegno superiore.



PARTE PRIMA



IL DISEGNO ELEMENTARE

(Corsi tecnici e Scuole private in Italia)

CONSIDERAZIONI PRELIMINARI



Da più che un ventennio non ci fu Governo di paese civile che non s' avvedesse come il disegno abbia a far parte essenziale della istruzione primaria, perchè il disegno è una lingua che spesso esprime più della parola, anzi ha sulla parola vantaggi grandissimi ogni volta che si debbano rappresentare fatti i quali abbiano bisogno della forma visibile da cui sono costituiti, a fine d'essere ben compresi. In questi casi, come negli altri in cui la forma delineata è l' indispensabile preparazione a comporre un corpo solido, il disegno resta il solo padrone del campo, e la parola può appena fungere l'ufficio di valletto.

Gli è per questo; che lo imparamento del disegno non è soltanto una necessità per tutti i professionisti d'arti fabbrili, pei meccanici, pei costruttori in legno ed in muro, pei lavoratori di pietra ecc. ecc., e più che tutto pegli artisti delle arti maggiori, ma diventa eziandio un eccellente ausiliario a tutte quelle scienze le quali possono, a mezzo della immagine materiale, rendere più comprensibili le loro dimostrazioni e le loro esperienze. Tali sono, ad esempio, la fisica, la storia naturale, la anatomia umana, la medicina, la chirurgia, la geografia, l'archeologia in tutti i suoi rami.

Il nostro Governo si fe' sollecito a seguitare quelli della restante Europa, in cui, da un pezzo, si metteva grande premura ad aver scuole pubbliche di disegno

veramente fruttuose. Nell' insegnamento tecnico primario (Scuole tecniche) ed eziandio nel secondario (Istituti tecnici), volle ci fossero cattedre di disegno indirizzate specialmente alle industrie. Ma si curò poco, almeno sin ora, di volerle ordinate in modo che raggiungessero il fine pel quale le si erano istituite. Fissò, è vero, de' programmi di studio più o meno buoni, ma non badò a fissare i metodi razionali per attuarli. Scelse i maestri, il più delle volte, a caso, o appoggiato sopra i troppo mendaci certificati scolastici; nè pensò mai al solo mezzo di chiarire di que' maestri l'abilità, cioè l' esame severo dinanzi ad esperti e disposto in modo da mettere in evidenza il grado di attitudine all' insegnare. Di più, trascurò di provvedere i materiali indispensabili al proficuo insegnamento.

È già da parecchi anni che si va innanzi di questo passo, e le conseguenze non tardarono a farsi manifeste. Son pochissimi gli alunni usciti da quelle scuole, anche se forniti di buone disposizioni, i quali sappiano delineare esattamente a contorno un esemplare, per quanto semplice nella sua forma; più rari ancora coloro che lo sappiano chiaroscurare per benino. Di plastica non c'è da discorrere perchè in nessuna scuola pubblica s' insegna. Persino il delineamento di costruzione e di meccanica si eseguisce, nel maggior numero de' casi, senza comprenderlo, perchè lo si trae da incisioni o litografie, e mai, o quasi, da modelli in rilievo. Sicchè i giovani, i quali, dopo aver compiuto il tirocinio tecnico, cioè a dire dopo sette anni di studj decorati di questo pomposo nome, passano, a seconda delle professioni trascelte, od in un' officina, ovvero nella facoltà matematica di un' Università, od anche in un Istituto di perfezionamento pegli Ingegneri, se non rifanno da sè, e su mi-

gliore base, la strada percorsa, ne sanno pochino assai. Da ciò il contarsi sulle dita quelli che valgono a disegnare esattamente una macchina anche di facile disegno, ovvero a delineare con precisione e nettezza l'icnografia e la ortografia di una casuccia, ovvero a tracciarne i dettagli.

Si dà accusa di queste ignoranze alla soverchia indulgenza negli esami di ammissione; e, per verità, non è troppo frequente che si facciano, anche rispetto al disegno, colla severità desiderabile: ma poniamoci un poco ne' panni degli esaminatori. Essi capiscono benissimo che gli esaminati ne sanno troppo poco per meritarsi il passaggio, ma capiscono anche che tanta imperizia è prodotta, non da mala volontà, ma dall'imperfetto insegnamento. Bisognerebbe dunque escludere, non uno, ma forse tutti gli esaminandi; e ciò sarebbe ingiustizia insieme e pericolo di dannosi sviamenti.

Non parliamo poi delle scuole elementari nelle Accademie, perchè se in qualcuno di questi stabilimenti si ammigliorarono, nei più presentano guaj, se è possibile, maggiori degli accennati. Anzichè istruire in quelle scuole i giovani a ritrarre con giustezza e franca sicurezza gli esemplari, prima in contorno, poi a chiaroscuro, valendosi di mezzi semplici ma decisi, si fa sciupare ad essi un tempo lunghissimo in disegni tirati ad una finitezza laboriosissima, a furia di punte di lapis e di mollica di pane. Il povero scolare ha speso forse, in ciascuno di que' disegni, due o tre mesi; in un anno è riuscito a compirne appena tre o quattro: e quale profitto trasse da tanta fatica? Nessuno di essenziale; non ha imparato a contornare a primo segno con giusto insieme, non ha fatto l'occhio alla proporzione perchè non fu istruito negli esercizi relativi, non acquistò massime ferme e

limpide di chiaroscuro: sa unicamente granire e tratteggiar bene una massa ombrata ed un fondo; sa, infine, tutto quanto si compie colla sola pazienza, nulla di quanto si opera coll' intelligenza sorretta da prove miranti a fecondarla.

Se i preposti alla pubblica istruzione dubitassero che queste non fossero se non geremiadi da pessimista, non hanno che a tentare un esperimento per convincersi del contrario. Impongano ai Direttori delle scuole di disegno spettanti alle Accademie pagate dallo Stato, di scegliere i migliori e più avanzati alunni di ciascuna di quelle, e di chiuderli in una stanza affinchè disegninò, senza la presenza del maestro, un esemplare d'ornato o di figura dal rilievo, alla condizione di darlo, prima contornato esattamente, poi ombreggiato a mezza macchia, colla eguale precisione, entro sei ore. Per chi ha imparato a disegnare con buoni principj, è un cimento da nulla; chi invece apprese l'esercizio della matita entro le prenominate scuole accademiche, non ne esce davvero, salvo non abbia una di quelle attitudini eccezionali che toccano il punto desiderato, malgrado qualsiasi vizio d' ammaestramenti.

De' notati malanni, comuni, pur troppo, a quasi tutte le scuole elementari di disegno a carico dello Stato, sarebbe ingiustizia incolpare i due Ministeri da cui son rette: quello, cioè, dell' Istruzione pubblica, e l'altro dell' Agricoltura, Industria e Commercio. Una parte di colpa l'hanno, come a suo tempo dirò, ma non la maggiore. Essi del disegno necessario alle industrie, ovvero alle arti di prim'ordine, non se ne intendono; e non ne hanno neppur l'obbligo. Stimano di aver compiuto il loro debito quando hanno eletto dei Direttori, e sopra questi, de' Provveditori ai differenti istituti di cui fanno parte le rammentate scuole di disegno. Poi mandano a

tali scuole, dei programmi e un gran numero di circolari indirizzate ad ammigliorare l'uno o l'altro ramo dell'istruzione; indi riposano tranquilli su quanto vien loro riferito dai ricordati preposti. Sfido io che potessero fare altrimenti nella loro posizione !

Il male sta, rispetto al disegno, nella scelta dei rammentati preposti. I più sono bravissime persone, molto innanzi nella letteratura ed in qualche scienza: laonde fatti a posta per dirigere l'istruzione di que' rami che conoscono ben addentro. Ma quando siamo al disegno, fanno proprio figura di superfluo, se non peggio. Ignorando essi i modi di insegnarlo bene, sono cattivi giudici, così de' mezzi che vi si adoperano, come de' maestri chiamati all'uopo. Non hanno quindi dinanzi altro partito possibile che di riposare sulle asserzioni di questi. Ed i maestri, naturalmente, non mirano ad altro che a far valere, il più che possibile, la loro scuola. Come poi raggiungono l'intento? In un modo semplicissimo. Guidano, e colla pazienza avvezzano gli scolari men duri di contenta e più perseveranti, a trarre da stampe ed anche da gessi, disegni leccati all'estremo. E questi poi son sempre tenuti bellissimi da chiunque non sia dell'arte, perchè ogni accarezzatura che attesti diligenza piace all'occhio inesperto. Se per caso (ed è caso che avviene spesso) lo scolare non può cavarsi d'impiccio da sè, il maestro lo ajuta, ritoccando ed anche rifacendo parte del lavoro. Raccolto un certo numero di saggi di così fatto conio, si mandano al Ministero cui appartiene la scuola, con una gran filatèria di lodi del signor Direttore o Provveditore; ed il Ministero, contento come una pasqua, applaude anch'esso, e a prova della sua *aulica soddisfazione*, cala giù decreti d'encomio, e medaglie, e premj in denaro.

Tutto questo s'è fatto fin jeri; ma, è debito dichiararlo, si comincia oggi a capire d'aver fallato. I due Ministeri a cui le predette scuole elementari appartengono, pensarono, fin dall'anno scorso, a porre un qualche argine al traboccare degli inconvenienti notati: fu cresciuto l'orario per l'insegnamento del disegno; si mutarono in parte i programmi; l'esame d'ammissione per avanzare ad una istruzione superiore, fu affidato ad altri che non al maestro; si mandarono circolari, come le chiamano in linguaggio burocratico, *declaratorie*, nelle quali si raccomandò il disegno geometrico *a mano libera*; si prescrissero migliori metodi. In una parola, ambiduc i Ministeri dettero sull'argomento in discorso, chiara prova di un'utile riscossa.

E la dettero qua e colà anche alcune scuole sostenute a spese dei municipj, allo scopo d'istruire nel disegno gli artigiani. È quindi da sperare che l'antico sonno sia rotto per sempre, e che, tracciata la via al migliorare, si emendino eziandio gli altri errori che ancora rimangono. Perciò parmi questo il momento più opportuno a consigliare i modi affinchè l'edifizio di cui si cominciarono a gettar le fondamenta, sorga solido ed utile veramente. Or ecco in breve quali avrebbero ad essere questi modi, secondo il parer mio.

Per ottenere il maggior profitto possibile da un'istituzione, non già solo relativa al disegno, ma a qualsiasi disciplina, ci vogliono:

- a) abili maestri;
- b) mezzi idonei allo scopo;
- c) metodi razionali di ammaestramento.

Esaminiamo questi tre punti, innanzi di entrare nei particolari dello insegnamento.

II.

I MAESTRI



La questione dei maestri se da un lato è la più importante per ora, è anche la più difficile a risolvere, perchè se per istruir bene in ogni ramo del sapere, vuolsi insegnante che conosca teoricamente i migliori sistemi d'istruzione, ed abbia abilità di svolgerli chiaramente colla parola, per quelli attinenti al disegno si esige molto di più. Ci vuole, in aggiunta, la maggior possibile perizia nel saper mostrare colla mano propria i principj insegnati. E ciò per la ragione, che in tutti que' fatti nei quali la forma visibile ne costituisce la parte essenziale, non è dato di far comprendere in quale maniera tale forma si eseguisca, se non lavorando sopra opera propria che la prefata maniera materialmente dimostri.

Maestro di disegno che non lasci vedere agli scolari come egli riesca ad ottenere l'esatta rappresentazione di un esemplare, non avrà dalla sua scuola che scarsissimi risultamenti. L'esperienza mi ha così persuaso di ciò, che io credo sarebbe utile, fosse dai regolamenti scolastici ingiunto ai maestri, sotto pena di destituzione, o di disegnar dal modello insieme agli scolari, ovvero di eseguire qualche altra cosa di proprio, dinanzi ad essi, almeno una volta per settimana.

Ma come trovar ora in Italia molti maestri che sieno in grado di ottemperare lodevolmente a simile prescrizione, se già i più sono usciti da stabilimenti in cui il dise-

gno s'insegna ancora nella misera maniera retroindicata, la quale non ammaestra sicuramente alle rapidità necessarie al disegnare di primo getto? E v'è, pur troppo, di peggio assai: vale a dire, v'è l'imperizia persino dei vecchi ripudiati sistemi in quello che mostravano di meno errato.

Di solito, chi aspira al posto d'insegnante del disegno in una Scuola tecnica o negli Istituti di egual nome, è un artista d'ordine secondario, che, non riuscito per difetto di ingegno a procurarsi il pane coll'arte a cui da fanciullo si consecrò, tenta di guadagnarselo entrando istruttore in una scuola elementare. In lui non v'è altrimenti malafede: non si vanta da più di quello che vale, ma si offre, sicuro di fare il proprio dovere, perchè sa che i superiori non cercano ingegni di gran levatura a quello scopo, e al pari d'essi crede che anche il mediocre sia precettore eccellente pei primi rudimenti. — Errore fatale, da cui ne viene il guasto di tutta l'istruzione artistica susseguente, sia essa rivolta alle industrie o alle arti maggiori.

Pare impossibile che dopo gli infiniti fatti i quali provarono il danno di simile errore, vi ricadano spensieratamente tutto giorno e il Governo e i Comuni quando abbiano bisogno di qualcuno di tali maestri. — Tanto è ciò vero che nei concorsi aperti per qualche posto di insegnante pel disegno, non si domandano esami preliminari miranti a dimostrare, dinanzi ad uomini dell'arte, l'abilità del concorrente. Basta che egli presenti un buon numero di attestati accademici comprovanti i premj guadagnati, perchè sia trovato idoneo. A rincalzare la prestigiosa potenza di questi attestati, vengono poi le solite raccomandazioni dei benevisi e degli influenti negli alti dicasteri, funesti sensali della mediocrità, che ajutano il

Potere a gettarla sui mercati della pubblica istruzione, ove, da un pezzetto, l'oro della scienza è surrogato dal rame dorato a galvanoplastica.

Che importa al Provveditore, all' Ispettore, al Direttore, che importa alle Giunte di Vigilanza, se il professore di disegno sa appena sgorbiare un fogliame d' ornato, o tracciare una testa con un *presso a poco* d' insieme? Pei rudimenti, dicono, qualsiasi maestronzolo è buono. Poi ci vorrebbe altro a scegliere gli abilissimi: costerebbero un occhio, mentre questi mediocruzzi si contentano di poco; con neppure due mila lire all'anno, si pigliano lo sgobbo di cinque o sei ore di lezione per giorno. Se fossero invece fior di roba, artisti di cartello, esigerebbero quattro o cinque mila lire all'anno, e allora quale aggravio al bilancio dello Stato e dei Comuni! Così, anche nel disegno elementare si crea quell'analfabetismo della intelligenza, ch'è, a parer mio, la piaga della pubblica istruzione sì governativa che comunale in Italia, per quanto spetta alle scuole primarie: piaga a cui se non si porrà presto rimedio, si muterà in una delle più immedicabili cancrene sociali, cioè l'incompiuto ammaestramento.

Ma per tornare al nostro proposito, quali poi avranno ad essere i mezzi per aver buoni maestri di disegno elementare, se già l'educazione ch'ebbero non giovò a farli tali?

Le differenti Commissioni che furono chiamate all'uopo dai due Ministeri sopra ricordati, dopo aver dimostrato la gravezza del male, consigliarono parecchi, se non proprio rimedj, ripieghi almeno, per attenuarlo. Il più accettabile, e senza dubbio il più pronto, era il seguente: che, cioè, si pubblicasse tosto il metodo di insegnamento stimato più opportuno, e quindi i relativi programmi, fis-

sando un triennio per mettere l'uno e gli altri in pratica, ed avvertendo i maestri attuali, che in capo a tre anni sarebbero stati chiamati a sostenere un esame dinanzi a speciali Commissioni, per conoscere se fossero in grado d'insegnare ciò che il metodo ed i programmi esigevano. Usando di questa maniera, era naturale che moltissimi degli insegnanti odierni, specialmente se giovani, si sarebbero dati alacremente ad imparar bene il prefato metodo, ed a porlo in esecuzione; e che del pari lo avrebbero studiato di proposito coloro, che aspiravano ai male retribuiti posti di maestri di disegno. Sarebbero rimasti fuori gli assolutamente inetti, i vecchi semi-impotenti, i cocciuti nell'antico *tran tran*. Ma il dare ad essi tutti una pensione, anche prima che spirasse il tempo legale di servizio, sarebbe stato sacro dovere. Quale colpa aveano se il Governo li aveva improvvidamente scelti a quell'ufficio? La colpa era tutta di lui, e dovea quindi portarne la pena.

Il concetto ebbe lodi molte, ma rimase entro il limbo degli sterili desiderj, sicchè, finora, non se ne fece nulla; e le cose, per conseguenza, seguitano a camminar di pie' zoppo, come ho già detto. Se per altro verrà giorno in cui tale concetto sia attuato (e la riscossa sopraccennata me lo fa sperare vicino), ancora bisognerà pensare a crescere sensibilmente l'emolumento a questi poveri *paria* dell'insegnamento primario: senza di che i capaci cercheranno altra occupazione meno pitoccamente remunerata; e tanto più oggi, perchè, sendosi cresciute di molto le ore di lezione, resta ad un maestro di tal sorta pochissimo tempo libero per altre occupazioni lucrose.

Il rimedio per altro, a parer mio, più solidamente efficace per l'avvenire, sarebbe, che il Governo istituisse buone *scuole magistrali*, in cui, coi migliori metodi e

mezzi, si istruissero a dare gli ammaestramenti del disegno coloro che intendessero di farsi precettori di tal disciplina nelle pubbliche scuole. Ci fu un momento in cui pareva volesse aderire a questo partito il Ministro dell'Istruzione, perchè col decreto 14 aprile 1869 statui che alcune delle Accademie di Belle Arti pagate dallo Stato, si sobbarcassero al compito di educare al prefato scopo i giovani dichiaranti di voler percorrere la carriera di maestri. — Ma, sia perchè non si desse pensiero a fornire le Accademie tracciate dei mezzi e degli uomini necessarij, sia perchè simili stabilimenti o non sapessero o non volessero piegarsi agli obblighi del non facile mandato, fatto sta che l'intendimento ministeriale rimase poco meno di lettera morta, e se pure in qualche modo attuato, privo del tutto di effetto utile ne' suoi risultamenti. Così un buon provvedimento andò perduto, per l'imperizia di saperlo mettere in pratica.

Col tempo, io credo, si rimedierà a tanto inconveniente, ma non prima che i preposti agli insegnamenti tecnici abbiano compreso quali requisiti si domandino in un buon maestro di disegno elementare. In parte li ho già noverati questi requisiti, ma non credo inutile di qui raccogliarli in via di riassunto.

Innanzitutto, sia questo maestro prontissimo ed abilissimo in tutti gli esercizi di disegno *a mano libera*, e possa quindi rapidamente riprodurre un esemplare in contorno, *a primo segno*, il che vuol dire senza cancellature; e valga egualmente nell'ombreggiare.

Sicuro in questo modo del fatto suo, mostri di frequente la sua perizia di matita dinanzi ai suoi alunni, lavori cioè in mezzo ad essi: e ciò per quella gran ragione che l'esempio val sempre più del precetto. — Persuadiamoci, che, per quanto un insegnante abbia credito

di valente, non convincerà di ciò i suoi scolari se non quando darà saggi di tal valentia innanzi ad essi. Se non fa ciò, se si limita al solo precetto, essi restano sempre nel dubbio (nè mi pare abbiano torto) ch'egli non sia capace di porre in pratica quanto consiglia. Guaj se negli alunni entra questo sospetto!: non ascoltano più il maestro. Peggio, imparano pochissimo di quanto concerne la maniera di intendere e copiare i modelli, perchè ad apprendere ciò la parola è insufficiente; conviene vedere un altro ad eseguire ciò che esso prescrive. Sfido io che uno possa apprendere bene, per esempio, a maneggiare con ispigliata franchezza l'acquarello colorato, senza aver veduto, come qualche bravo acquarellatore disponga il chiaroscuro, stenda le tinte, usi all'uopo strisciate, sfregazzi, risoluzioni, e or conduca il pennello a pien colore ora a scarso! — Il fatto è, a parer mio, così evidente, che mi parrebbe abusare della pazienza del lettore insistendovi sopra. Concludo quindi, che un maestro di disegno sarà tanto più utile a suoi alunni quanto più farà loro vedere il come si opera.

Seconda qualità essenzialissima di tale istruttore elementare, dev'essere la perfetta cognizione di tutte le parti scientifiche dell'arte: quindi della geometria piana e solida, della prospettiva, della teoria delle ombre ecc. ecc. Nè basta sappia queste cose delinear bene: conviene che ne conosca a fondo la ragione geometrica, e la svolga agli alunni colla parola.

Altra prerogativa del pari desiderabile è la chiarezza manierosa nello esporre l'insegnamento, e quella gentilezza di modi nel dare le correzioni, che s'accaparra l'animo degli alunni anche col rimprovero. Il che non esclude certo serio contegno, il quale, senza togliere l'amichevole scambievolezza del conversare, allontana quell'intimità

espansiva fra maestro e discepolo, che, scemando al primo autorità sul secondo, fa dimenticare a questo il rispetto verso i consigli dell'altro.

Per aver precettori in grado di ottemperare alle prefate prescrizioni (è quasi inutile il dirlo) bisogna volerli forniti d'una certa cultura letteraria e scientifica, e perciò scelti all'ufficio di insegnanti quando abbiano dato prova anche di tale cultura. Gli è per questo che in Germania si esige quasi da per tutto, che coloro i quali aspirano ad ammaestrare in una scuola di disegno, eziandio d'infimo grado, debbano sostenere un esame, non solo sulle materie che devono insegnare, ma anche sulla loro maniera di parlare e di scrivere, e su tutte le discipline che si insegnano nei ginnasj licei (1).

Il voler tanto adesso in Italia sarebbe forse troppo, perchè quelli che possono entrar come insegnanti del disegno, non possiedono, d'ordinario, la predetta cultura generale; ma da qui a dieci anni si può, senza riguardi, fissare che gli aspiranti ad una scuola pubblica di disegno, debbano sostenere un esame anche sulle discipline letterarie e scientifiche sopra notate.

(1) Veggasi, a questo proposito, l'Ordinanza 20 ottobre 1870 del Ministero del Culto e dell'Istruzione in Austria, relativa agli esami dei candidati allo insegnamento del disegno a mano libera nelle scuole medie. È inserita nel N. XII, annata 1870, del giornale di Berlino che si intitola: *Monatsblätter für Zeichenkunst und Zeichenunterricht*. — In Prussia si esige molto di più.

III.

I MEZZI

Se pochissima cura si son presi sino adesso e Governo e Comuni nella scelta de' maestri, meno ancora, se è possibile, se ne presero a procurare tutti i mezzi indispensabili a rendere compiuta una buona istruzione del disegno elementare. Tali mezzi (appena v'è bisogno di dirlo) consistono: nel **locale**, nella **suppellettile atta al ben disegnare**, nei **buoni esemplari e modelli**, e finalmente nel **tempo** disponibile all'apprendimento delle materie insegnate.

Tocchiamo partitamente di ciascheduno di tali mezzi, avvertendo anche quanto manchi, nel maggior numero de' casi, non già il sufficiente, ma il necessario.

Locali. — Se esaminiamo gli stabilimenti destinati dallo Stato o dai Comuni alla pubblica istruzione, vi troveremo, in quasi tutti, ampie sale per le scuole di chimica, di fisica, di storia naturale, ecc., fornite di tutto quanto torna utile al pieno svolgimento di queste scienze. Ciò torna a lode delle amministrazioni scolastiche, perchè e fisica, e meccanica, e chimica, e storia naturale non si apprendono bene se non a mezzo di questi apparati speciali. Ma se mettiamo l'occhio entro ai siti destinati colà alle scuole di disegno, li troveremo, d'ordinario, composti di stanze anguste od almeno basse. Non parliamo poi della luce da cui sono illuminati: o vi penetra il sole, e allora è impossibile ottenere un costante chia-

roscuro negli esemplari di rilievo; ovvero ricevono, oltre la luce del cielo, quella riflessa da muraglie circostanti, il che produce la stessa dannosa mutazione, sempre poco efficacemente impedita dalle impannate di carta o di tela. Simili locali (per solito i rifiuti dello stabilimento) conviene assolutamente abbandonare, per costruirne o adattarne di appositi, capaci pel numero d'alunni che vi si vuol accogliere, ed illuminati in maniera da evitare i notati malanni.

Tali stanze, o meglio sale, sieno di forma quadrata o circolare, affinchè ciascuno degli scolari possa collocarsi alla distanza dal modello, voluta dalle leggi prospettiche. Abbiano l'altezza almeno di *cinque* metri, e constino d'un'area non minore di metri quadrati *cento* se gli scolari sieno cinquanta, il doppio se tocchino il centinajo, e così di seguito, in proporzione, se il loro numero superi questa ultima cifra.

Le finestre poi destinate a rischiarare tali stanze, s'aprano a tramontana, a fine di evitare che il sole alteri le ombre ed i lumi de'corpi in rilievo dati ad esemplare, ovvero, battendo sul terreno, distrugga co'suoi arditi riflessi tutta la modellazione del chiaroscuro. Se mai, per la postura del locale, è forza schiararlo da qualcuna delle altre tre plaghe, si diminuiscono gli inconvenienti notati, col porre dinanzi alle finestre, nelle ore in cui vi entra il sole, impannate di carta o di tela; ma si badi che questo, più che rimedio, è ripiego, perchè non vale a mantenere il chiaroscuro equabile.

Le dette finestre, in qualunque esposizione si debbano aprire, comincino almeno all'altezza di *due* metri dal pavimento, e sieno le più ampie possibili, affinchè entri nella sala la maggior quantità di luce. Si badi che allo esterno, a poca distanza dalle medesime, e immediata-

mente di rimpetto, non vi sieno muraglie che mandino riflessi in gran copia perchè battute dal sole. Non potendo aver locali illuminati da tramontana, è forza assestarli, sempre con l'altezza e le dimensioni accennate, nell'ultimo piano del fabbricato, facendovi entrar la luce da lanterne aperte nel tetto, coll'avvertenza per altro di munir queste con velarj di tela bianca muniti di appositi congegni per istenderli e ritirarli, a fine d'impedire, in certe ore meridiane dei giorni sereni, che il sole, ferzando le pareti, produca gli effetti che ho di già ricordati. V'è chi preferisce questa maniera d'illuminazione a quella descritta sopra; ma se è buona per una galleria di statue o di quadri, non lo è di certo per una scuola di disegno: ed eccone la ragione. La luce, venendo dal soppalco, proietta le ombre dei modelli perpendicolarmente, e quindi impedisce que' gradevoli partiti di chiaroscuro che si manifestano sempre quando il lume venga obbliquamente dall'alto di una parete.

Se il locale dovesse servire per l'istruzione del disegno in una semplice scuola tecnica, non crederei fosse necessario aggiungerne altri o per la plastica o pel disegno di architettura. A parer mio, in così fatta scuola i giovani dovrebbero quasi unicamente essere occupati dal maestro ad esercizj di mano libera, miranti a vincere tutte le difficoltà naturali, e a renderla quindi prontissima e sicura esecutrice così delle impressioni ricevute dall'occhio, come delle forme pensate dalla fantasia. Ora, se la mano non è avvezza a simili vittorie sulle linee e sulle forme negli anni infantili, difficilmente si potrà riuscire ad abituarvela in quelli dell'adolescenza, e peggio nell'età adulta. D'altra parte, nella seconda infanzia, cioè dai dieci ai quattordici anni, non è agevole trovare l'intelligenza d'un fanciullo cotanto disposta al

comprendere, da poterla, con frutto, iniziare agli studj più serj del disegno, quali sono quelli di proiezione geometrica, di prospettiva, di architettura.

Che se poi la scuola dovesse far parte d'un Istituto tecnico, e vi fosse l'obbligo in essa di ammaestrare gli alunni e nel disegno d'ornato superiore e nei nominati sistemi di tracciamento lineare da eseguirsi cogli istromenti, allora crederei indispensabile che alla grande sala per lo insegnamento dell'ornato, dovessero andar congiunte due stanze: una per l'istruzione del disegno prospettico ed architettonico, ed un'altra pei plasticatori. Quest'ultima specialmente stimerei di stretta necessità, perchè io penso riesca sommamente utile (e lo dimostrerò in seguito) che gli esercizj di plastica non sieno insegnati soltanto agli artisti che hanno a còmpito di plasmare la figura e l'ornato, ma a quanti devono trattare il disegno, sieno essi consecrati alle arti maggiori ovvero alle industriali.

Utensili. — Sotto questa parola si comprendono gli sgabelli su cui devono sedere i giovani per disegnare, le tavolette relative, le panche in comune, i tavolini dinanzi a queste, i porta-esemplari per le incisioni o disegni da cui gli alunni sono tenuti a trarre copia, i trespoli pei modelli in rilievo, e, finalmente, la lavagna o tavola nera su cui il maestro deve tracciare le dimostrazioni tanto geometriche che prospettiche, e settimanalmente qualche propria composizione, a forma dei programmi.

Nella più parte delle scuole si usano, per economia di spazio e risparmio di spesa, panche continue sopra le quali siedono otto e sin dieci alunni in fila, pigiati talvolta a modo da non poter muovere le braccia liberamente. Dinanzi a codeste panche stanno tavoloni, alti metri 0,70, lunghi quanto ciascuna delle predette panche, i quali ser-

vono per appoggio alla carta da disegno. Sull' estremo limite della loro larghezza, si rizzano leggieri telaj congegnati in guisa da portare gli esemplari incisi o litografati.

Son tanti e tali gli inconvenienti prodotti dall' uso di codesti arnesi, che pare fino impossibile non siasi, nel più de' luoghi, ancora pensato ad abbandonarli per altri migliori. Innanzi tutto, quando uno degli otto o dieci giovani seduti sulla stessa panca, fa un movimento alquanto vivo (e i moti dei fanciulli, chi non lo sa?, son tutt'altro che fiacchi), si scuote tutta la panca, e, di solito, anche il tavolone: laonde coloro che disegnano ricevono urti tali nella persona e nella mano, da essere forzati a sgorbj involontarj ed a strambe spostature di segno. Guaj poi se essi stessero ombreggiando finitamente: ne avranno spezzata, per la sùbita scollatura, la punta del lapis, e, di conseguenza, od interrotto od anche guasto il loro lavorio. E dato pure che questi urti violenti fossero rari, per recar danno a chi disegna bastano i temperati ma continui, impossibili ad evitarsi, specialmente nell'atto di cancellare i segni falsi colla gomma elastica o colla mollica di pane.

Ma v'è di peggio: posata la carta sul piano orizzontale dei tavoloni, diventa inevitabile, per chi disegna dall'esemplare, veder sempre il proprio disegno di scorto, e per conseguenza poter tracciare lo insieme colla stessa direzione dell'angolo visuale sotto cui è guardato il modello. Di qui i gravi errori d'insieme che si riscontrano di frequente nelle copie fatte su quei tavoloni. E vi è di peggio ancora: l'esemplare appeso ai telaj infissi sulla tavola, sta così vicino all'occhio del copiatore, da impedire ch'egli possa, d'una sola occhiata, afferrarne il complesso, e per ciò fissare con sicurezza le proporzioni nella sua copia. Per essere in grado di ab-

bracciare entro la retina la maggiore dimensione di un oggetto, e quindi di subordinare a tale misura generale le proporzioni delle parti di cui l'oggetto si compone, è necessario guardarlo almeno almeno a tre distanze dalla predetta maggior dimensione, vale a dire sotto un angolo di 20 gradi. Ora, in grazia della rammentata ristrettezza di profondità nei tavoloni, avviene che la distanza dell'esemplare dal disegnatore, sia, il più delle volte, di due sole distanze. È facile dunque immaginare, a chi si conosce d'arte, quale giustezza d'insieme possa uscirne, e come uno, forzato per necessità a trascurare questa pietra angolare del buon disegno, contragga viziose abitudini da cui forse non potrà liberarsi per tutta la vita.

Di tanta irrazionalità s'accorsero, da non molto, alcune Accademie di Belle Arti; e i tavoloni furono finalmente lasciati ai soli disegnatori di prospettiva e d'architettura, surrogando per le scuole elementari d'ornato e di figura, sgabelli isolati e tavolette a gambali snodati disposte in modo da poter tenere queste sulle ginocchia, più o meno obblique, a volontà. Fu, senza dubbio, un ammiglioramento notevole; ma oltrachè venne ammesso da pochi dei prefati stabilimenti, mentre era da aspettarsi lo adottassero tutti, non penetrò, salvo rare eccezioni, nelle Scuole e negli Istituti tecnici, e neppure nelle scuole a carico dei Comuni: nè già perchè non se ne scorgesse la somma utilità, ma perchè i Municipj, con tutti i loro vanti a promuovere l'istruzione, si rifiutarono e si rifiutano ancora ad incontrare il dispendio relativo: sicchè i preistorici tavoloni regnano ancora tiranni in quelle povere scuole (1).

(1) Ad onor del vero, fra i pochi Municipj che non meritano tale accusa di gretteria, vi è quello di Padova, il quale, istituendo nel 1867 una scuola di disegno pratico pegli artigiani, volle che fosse fornita anche in fatto d'utensili, dei più opportuni allo scopo.

Se però lo sgabello isolato e la tavoletta a gambali servono bene, non sono tuttavia senza difetti; ed è perciò che in moltissime scuole di disegno della sempre progressiva Germania, si cercò qualche cosa di ancora più conveniente, colla mira, in particolare, che il disegnatore potesse trovare nello stesso mobile un ripostiglio e per la cartella e per le matite, ed anche pel lume se dovesse lavorare di sera. Fra le differenti forme che si inventarono per simile arnese, viene preferita quella del signor Flinzer di Kemnitz, che vedesi incisa nel fascicolo VIII (annata 1871) del già citato giornale di Berlino, pubblicato dal signor Troschel.

Secondo me, per altro, è da tenersi più adatto, anche perchè meno dispendioso, quello immaginato di recente dal mio amico, il valente statuario signor Luigi Ceccon, abilissimo insegnante di disegno nella R. Scuola tecnica di Padova. Io lo do inciso con tutte le sue parti (V. Tavola I, fig. 1, 2, 3, 4, 5); ma per comprendere bene l'uso di ciascuna di queste, è da ricorrere alla spiegazione delle tavole, in fine del volume. Questo mobile ha un altro vantaggio sui congeneri, ed è di poter sostenere piccoli telajetti adatti a portar esemplari per le incisioni e litografie, ed un apparato a mensola, come fulcro ai modelli di rilievo, quando di piccola mole. (Vedi Tav. I. fig. 6, 7, 8, 9).

Per quelli più voluminosi voglionsi naturalmente trepoli apposti ed isolati, da alzare ed abbassare, congegnati come nella Tav. II, alle figure 12, 13, 14.

Son pure indispensabili nelle scuole pel disegno elementare, lavagne di una certa dimensione (almeno metri 1,20 sopra metri 0,90), affinchè il maestro possa tracciare, e in modo che riescano ben visibili a tutti gli scolari, così le dimostrazioni geometriche, come le pro-

spettiche, ed anche composizioncelle, ornative di sua invenzione, ch'egli darà poi a svolgere agli scolari più avanzati. Tali lavagne soglionsi d'ordinario appoggiare sopra cavalletti da pittore, ma non ne risulta buona collocazione per le ragioni che ora dirò.

a) Non potendo la lavagna, per tale postura, stare perfettamente a piombo rispetto alla linea di terra, presenta i delineamenti tracciati sopra, un po' in iscorto relativamente all'occhio; e ciò può condurre a gravi errori nel riprodurli dal sito ove sta seduto l'alunno.

b) Se v'è bisogno di conservare un delineamento per una lezione susseguente, col fine di raffrontarlo ad altri da eseguirsi in tale lezione, ciò si rende quasi impossibile per la difficoltà di girar la lavagna dalla parte ove non ha tracciamenti e dove dovrebbero porsi i nuovi.

c) Non è possibile di applicarvi utilmente una graticola a fili, perchè presenterebbe in iscorto i quadrati di cui si componesse.

Il meglio è dunque fissar la lavagna sopra apposito telaio perfettamente perpendicolare al pavimento, e porvi, a metà dell'intelajatura, un perno raccomandato alle due antenne, il quale permetta di capovolgerla, senza fatica, dalla parte opposta.

Per le scuole di disegno annesse alle tecniche ed Istituti di egual nome, non v'è bisogno d'illuminazione notturna, perchè le lezioni, anche nell'inverno, si danno sempre di giorno. Ma di tale illuminazione è mestieri valersi per le scuole di disegno mantenute a spese dei Comuni, perchè destinate soltanto agli artigianelli di opere fabbrili; i quali, nei mesi invernali, non hanno libera che la sera, dovendo lavorare di continuo, durante il giorno, entro le botteghe presso cui sono alloggiati.

In alcune di tali scuole fu introdotto il gas; ma se dà luce copiosa, è però nocivo agli occhi, sì pel calore intenso che emana, sì pel tremolio incessante della fiamma. Preferibili dunque le lanterne a petrolio, tanto più che, usando di tale olio minerale, si può dare ad ogni disegnatore un lume: ciò che non si potrebbe col gas senza mettere ciaschedun disegnatore al pericolo di guadagnarsi una pericolosa ottalmia. La forma di questo lume speciale e il modo di collocarlo, stanno tracciati nella ricordata Tav. I, alla fig. 4.

Pel lume che deve schiarare gli esemplari in carta e i modelli in gesso, servono gli apparati ordinarj delle lampade a petrolio, a grossa fiammella. Il solo imbarazzo che procurano, è di costringere a spartire in più posti i modelli in gesso se il numero degli scolari sia grande, e quindi a dover dare ad ogni modello o ad un gruppo di molti un lume particolare. Da ciò ne verrebbe che una grossa fiamma illuminante distruggesse gli effetti di chiaroscuro prodotti da un'altra più lontana. Sennonchè si evita l'inconveniente, a mezzo di ampie ventole in cartone foggiate a semicerchio, e disposte di maniera, intorno ad ogni lampada, da impedire il simultaneo incrociarsi dei raggi luminosi partenti dalle differenti fiammelle. Ognuna di queste lampade deve stare appesa ad un grosso bastone di ferro infisso nel soppalco, ed esser girevole sul gancio che la sostiene.

Tempo. — Uno de' mezzi più efficaci a poter imparar bene una cosa (chi non lo sa?), è di aver disponibile tutto il tempo necessario a studiarla. E questo tempo va considerato sotto tre aspetti:

a) Il tempo, o, meglio, l'età in cui un fanciullo deve cominciare lo studio;

b) Il tempo collettivo, cioè il cumulo di tutte le

ore da impiegarsi per acquistare cognizione completa di una data disciplina;

c) Il tempo parziale da destinarsi all'imparamento in ciaschedun giorno.

Il primo non può fissarsi con sicurezza, perchè viene determinato dall'indole e dalla potenza intellettuale del fanciullo. Ve ne son di quelli, che, disposti da natura ad una data scienza od arte, trarrebbero profitto dalla istruzione relativa anche se cominciata a dieci anni. Ve ne sono altri che appena a quattordici danno segni di sicura capacità al comprendere.

Applicando queste considerazioni generali all'istruzione del disegno, si può stabilire che per quanto riguarda l'età in cui avrebbersi a cominciare, non dovrebbe essere anteriore ai dodici anni, nè più tarda dei quattordici. Quanto poi al tempo collettivo, direi che se un giovane avesse soltanto un'ora al giorno da dedicare al disegno, ci vorranno forse più che sei anni, perchè possa insignorirsi delle materie ch'io stimo necessarie ad imparar bene il disegno elementare. Ce ne vorranno invece soli quattro se potrà disporre di tre ore; e due se di cinque. È però da avvertire che quegli il quale destina ogni giorno molto tempo al disegno, giunge alla fine del corso più presto d'un altro che (a pari attitudine) lo percorse per lunghissimo tempo, studiando una sola ora al giorno. Ciò deriva dal fatto, tanto sconosciuto nel sistema presente dell'istruzione pubblica, che per apprendere bene un ramo quale che siasi dello scibile, bisogna applicarsi indefessamente e senza distrazioni di altre materie.

Rispetto al disegno, una sola ora di lezione per giorno, come usasi in quasi tutte le scuole che hanno nome di tecniche, è tempo quasi sprecato: tanto più che una parte di tale ora bisogna perderla nella preparazione delle ma-

tite o degli acquarelli. — È dunque indispensabile che una lezione duri non meno di due ore consecutive; e sarebbe molto vantaggioso che fossero all'uopo utilizzati i giorni di vacanza, come i giovedì e le domeniche (1).

Dovendo per altro essere considerato il disegno elementare, non solo come un istradamento alle industrie ed alle arti maggiori, ma eziandio come istromento di cultura generale, nè potendo i più de' giovani dedicarvi se non il tempo necessario ad imparar bene i rudimenti, perchè condotti da ragioni individuali ad altre carriere, potrebbesi fissare che per tali giovani fossero bastevoli due anni di studio.

Esemplari e Modelli. — Nelle scuole di disegno solamente rudimentali, non credo vi sia bisogno di molti modelli a scopo di riprodurli. Stimando io che esse debbano limitarsi, in causa dell'ancora scarsa intelligenza de' fanciulli, a semplici esercizi di mano sopra linee e combinazioni di figure geometriche da eseguirsi senza ajuto d'istromenti, reputo di poca utilità, anzi forse d'imbarazzo, i soliti esemplari incisi o litografati tolti da ornamenti o da parti del corpo umano: tanto più che, come esporrò in seguito, io penso sieno assolutamente da proscriversi e stampe e litografie, e si abbia ad attenersi strettamente al vero di rilievo, nelle sue forme più semplici, perchè queste sole sono comprensibili a menti non ancora avvezze al riflettere, e a mani inesperte nell'operare.

Perciò i primi esemplari che prescriverai in questo primo stadio dell'insegnamento, sarebbero poliedri geometrici regolari di differente figura, in filo di ferro ed in

(1) Ora nelle Scuole tecniche venne stabilito che i maestri di disegno debbano dar lezione anche il giovedì.

gesso, da usarsi come dirò in seguito. Vorrei per altro che la scuola fosse fornita anche di un certo numero di gessi tratti da fogliami o meandri scolpiti, facili a ricopiare; e questi destinerei a' giovani di maggior attitudine, che più presto degli altri si facessero valenti nelle riferite prove lineari a mano libera. Sarebbe come un premio alla loro abilità, e uno stimolo agli altri perchè tentassero d'eguagliarla.

Gli esemplari invece ornamentali (sempre s'intende di rilievo) serberei per le scuole, pure elementari, ma di un grado più elevato. E di tali esemplari vorrei ci fosse gran copia, sì perchè i giovani avessero sott'occhio ottimi tipi dei varj stili usati in diverse età, per la decorazione sculturale, sì perchè dalla molteplicità degli esemplari si trae buon fondamento ad iniziare nella invenzione, la quale bisogna sia in sulle prime addimostrata dai maestri colle differenti combinazioni di fatti indubbiamente opportuni per convenienza e bellezza.

Non si dimentichi poi un'avvertenza rispetto a quei modelli che constano unicamente di foglie e di frutta, come sarebbero encarpj, ghirlande, meandri a fronde intrecciate, capitelli corintj, ecc. ecc. Tutti questi, nei più scelti esempj, non sono che imitazioni più o meno libere di prodotti della vegetazione, convertiti dall'arte in modo da presentare forme larghe e spiccate. È dunque sommamente utile che l'alunno studii preventivamente gli originali da cui furono tolti; e perciò ci dovranno essere nella scuola gruppi di foglie, fiori e frutta, gettati in gesso sul vero, sì che, salvo il colore, appariscano quali li fece natura (1).

(1) Getti di questo genere se ne trovano in commercio a Milano, presso lo scultore sig. Pierotti; ma più ben riusciti son quelli pre-

Dovrà pure la scuola possedere una raccolta, egualmente in gesso, di quegli animali che più di frequente entrano nelle composizioni ornative, quali sono il leone, il cavallo, l'ariete, la capra, il toro, la tigre, l'aquila, il cigno, ecc. Anche queste forme devono esser levate da monumenti ne' quali sieno state meglio scolpite.

Moltissimi sono i marmi e i bronzi d'alto pregio, da cui si possono trarre i modelli indicati: laonde chi volesse registrarli tutti, ne farebbe un volume. Io mi limiterò quindi a noverarne, in appendice, alcuni fra i più meritevoli di studio, scegliendoli dai varj stili classici, medio-evali e moderni (V. *Appendice I* in fine di questa Prima Parte).

Sennonchè pur troppo questo elenco rivela un fatto scorante; ed è che pochissimi degli esemplari indicativi si trovano in commercio. E perchè? Perchè le amministrazioni che hanno obbligo di sostenere la spesa del così detto materiale scientifico, intendono dispendiar poco per la scuola di disegno, da esse ritenuta di secondaria importanza: quindi comperano gessi di poco prezzo e perciò di poverissimo merito. A questa taccagna negligenza deve porre riparo il Governo, obbligando le dette amministrazioni locali a provvedere i modelli opportuni. Allora i formatori di mestiere ci troveranno il tornaconto a gettare modelli di svariata bellezza, quali son quelli da me posti nello elenco.

parati in gran numero dal mio amico prof. Ceccon, altra volta citato.

Guido Schreiber nel suo bel libro sul disegno lineare raccomanda caldamente lo studio di simili modelli; e fra le altre ragioni che adduce a sostegno del suo consiglio, dice che a mezzo di tale studio la mente dell'artista si feconda di nuove idee, e tutte originali perchè ispirate dalla natura.

Ma se i rammentati esemplari possono servire per l'insegnamento degli elementi di ornato, nol possono per quelli d'architettura, che pur si vogliono, e ragionevolmente, insegnati negli Istituti tecnici, ed in qualsivoglia scuola destinata all'imparamento più avanzato del disegno fondamentale.

Per dare i primi rudimenti in questo ramo sono necessarij modelli di rilievo figuranti, in piccole dimensioni, ma colla massima esattezza, le principali parti organiche d'una fabbrica considerate ne' loro rapporti colla costruzione: come tetti incastellati secondo differenti sistemi, scale girate su piante circolari, ovali, triangolari, quadrate, parallelogrammiche colle rampe or sospese ora rette da muro. Poi vólte d'ogni sorta, sì isolate che intercese da altre vólte; archi d'ogni forma costruibile, da quello a pieno centro sino all'inflesso a quattro centri; lanterne da soppalco; finestrati d'ogni maniera, ecc. ecc. Se queste parti saranno rappresentate da buoni modelli in rilievo, il giovane acquisterà netta l'idea di ciò che dovrà effigiare col disegno, e, più tardi, colla costruzione reale; mentre invece se non le avrà dinanzi altro che in tavole delineate od incise, capirà poco assai, e con somma difficoltà.

Sgraziatamente quello stesso principio d'improvvida economia che rattiene i preposti delle amministrazioni ad incontrare il dispendio necessario pei modelli ornamentali, li fa restii anche per l'altro ben più rilevante, bisognevole pei modelli architettonici. Dal che ne viene che i poveri maestri sieno obbligati ad insegnare i primi passi nell'arte madre, l'architettura, valendosi soltanto di incisioni.

A concludere questo lungo capitolo sui *Mezzi*, è dunque da stabilire come massime indeclinabili, essere in-

dispensabile, per aver buoni risultati da una completa scuola elementare di disegno :

a) procurare maestri abili, e perciò doversi usare cautele molte nella scelta dei medesimi; ma doversi anche, in pari tempo, remunerarli meglio assai che non adesso, perchè con 1200 ovvero anche con 1600 lire è ben difficile di rinvenire un insegnante capace, salvo circostanze eccezionali su cui non debesi fare assegnamento ;

b) aver locali ed utensili idonei, sì per l'istruzione del disegno a *mano libera*, sì per quella cogli istromenti;

c) poter far lezioni giornaliere, almeno di due ore consecutive ;

d) possedere copiosi ed eccellenti modelli in rilievo, per ciascuno dei due generi di disegno, ornamentale cioè ed architettonico (1).

Soltanto obbedendo a queste, che diremo con vocabolo cancellaresco, *Normali*, sarà possibile attuare il metodo di insegnamento su cui ora a lungo discorrerò, per poter compiutamente dimostrare com'esso sia la pietra angolare dell'edificio.

(1) Di quelli di figura ora non tocco, parendo a me (e lo ho già detto nella prefazione) che il disegno relativo sia da scrbarsi ai corsi superiori. Gli è per questo che ne sarà parlato nella seconda Parte.

IV.

IL METODO



Si credette per molto tempo che in fatto d'istruzione concernente il disegno e le discipline sorelle, fosse, non già solo inutile, ma dannoso qualsiasi metodo. Stimavasi allora il migliore de' partiti modificare l'insegnamento a seconda de' casi, adattandolo, cioè, all'indole e alle inclinazioni degli scolari e al tempo di cui questi potevano disporre.

Simile assenza del metodo, che spesso portava con sè anche quella dell'ordine, ha prodotto il tristissimo frutto, che, nelle più fra le scuole pubbliche di disegno, lo ammaestramento procedesse a trabalzi, e somigliasse spesso una tela di Penelope, in cui vedesi disfatto un giorno ciò ch'erasi, se non bene condotto, abbozzato almeno nel precedente. A dì nostri si conobbe l'errore, e per una delle solite contropinte della reazione, si volle il metodo anche dove forse non ve ne era bisogno: soltanto non si riuscì a mettersi d'accordo sulla significazione di questa parola.

Alcuni lo vollero ristretto ad una pura interpretazione materiale d'un programma dato; altri si piacquero di destinarlo ad ufficio elevatissimo, dichiarandolo il modo più attagliato per disporre le facoltà naturali a rendere perfetti gli istromenti che son veicolo alla potenza del comprendere, affinchè questa, ajutata da quelli, salga alle applicazioni utili della disciplina insegnata.

Io sto con quest'ordine di idee, perchè, almeno relativamente alla materia di cui tratto, mi sembra il più fecondo di risultati pratici. Soltanto mi pare che nessuno fra i propugnatori del metodo, che chiameremo per meglio intenderci *razionale*, abbia chiaramente formulate le norme secondo le quali conviene attuarlo. Per quanto me lo permettono le forze, io tenterò di dare a queste norme la chiarezza di cui sono, ad avviso mio, mancanti; poi ne esaminerò ciascheduna analiticamente.

Ecco i capi-saldi a cui io credo si debbano riferire tutte le parti di codesto metodo razionale.

Si cominci dall'educare gli istromenti a mezzo dei quali è dato condurre un lavoro quale che siasi, e si elevino alla maggior perfezione possibile, giacchè senza di ciò non si otterrebbe l'effetto desiderato. Si indirizzino dappoi simili istromenti a svolgere le idee contenute allo stato d'embrione nella mente. Affinchè questa s'allarghi gradualmente, non tanto dal noto all'ignoto, quanto dal semplice al composto, le si pongano dinanzi i fatti più discernibili del vero, i quali sieno elemento indispensabile della forma da rappresentarsi. Codesto è precisamente l'ufficio della geometria nelle sue tre parti rappresentabili: cioè piana, solida, descrittiva.

Dal fatto reale si guidi, passo passo, l'intelligenza ad offerire le apparenze dei prodotti geometrici nelle loro correlazioni alle leggi dell'ottica: il che è compito speciale della prospettiva, cioè della disciplina che insegna a tracciare su d'un piano le forme, non come sono, ma quali appariscono all'occhio.

Raccolte le fila di simile graduato insegnamento, si conduca l'alunno (se pure non vi si conduce da sè) alle applicazioni pratiche, per eseguire le quali, egli, se ha

davvero profittato dell'istruzione, deve aver già vinte tutte le difficoltà materiali ed intellettive.

Capisco sì, che, filosoficamente parlando, questa formula didattica, anzichè metodo, dovrebbe dirsi, anche rispetto al disegno, ordine o sistema; e sia pure che il nome non regga al crogiuolo severo della scienza: ciò non toglie punto che il principio da esso rappresentato non debba desiderarsi quale regolatore delle nostre scuole di disegno, in ispezialità elementari, allo scopo che vi si tronchi quell'empirismo di pseudo-precetti, il cui funesto portato è d'impedire che i giovani possano valersi con sicurezza scientifica dei due principali *fattori* del buon disegno, la mano e l'occhio.

Or dirò in qual modo l'una e l'altro abbiansi ad addestrare.

V.

Primo periodo di studio



EDUCAZIONE DELLA MANO.

Tutti sanno che per essere veramente abile disegnatore bisogna saper riprodurre colla matita, esattamente e nettamente, la forma che si ha dinanzi agli occhi, o quella che viene concepita dalla fantasia; ma tutti non sanno, anzi forse sanno pochissimi, in qual modo ci si riesca. Mi proverò a dirlo con quanto più di chiarezza mi sarà possibile.

La fondamentale condizione, senza cui nulla o poco si ottiene, è, che fino dai primordj la mano si avvezzi a delineare, *d' un solo segno*, linee di differente natura e diversamente disposte, e l'occhio sia fatto capace di giudicare rettamente la forma, la postura e la proporzionale dimensione di tali linee rispetto al modello da copiarsi od al concepimento. Bisogna, in una parola, che la mano diventi, quasi a dire, il pantografo delle impressioni ricevute dall'occhio, e che questo sia guida infallibile ai tracciamenti di quella. Sono due istromenti che devono agire concordi, senza incertezze, senza titubanze. Se l'uno dei due non funziona a dovere, non può uscirne buon disegno. Se l'occhio, p. e., affermi giusta la proporzione delle parti di un esemplare, o, per dirlo in linguaggio artistico, comprenda bene l'insieme, ma la mano sia ribelle a riprodurlo con un segno preciso, il disegno si muta in uno sgorbio, ovvero rappresenta goffamente il tipo reale od ideale prefisso. Se in-

vece la mano sa delineare colla bramata precisione, ma l'occhio non intende i rapporti dei varj componenti del suo esemplare o del suo concetto, ne esce lavoro falsato nello scopo, cioè nella esattezza della rappresentazione.

Col sistema comune d'iniziare al disegno, uno dei riferiti due fatti, e forse ambidue, è forza avvengano frequentemente. Per convincersene basta solo accennare, in qual modo, nelle più fra le scuole, si dieno i rudimenti del disegno. Si pone l'alunno che non ha ancora toccato lapis, dinanzi ad un esemplare a contorno, inciso o litografato, tolto da parti della figura umana o da ornamenti; gli s'impone di ritrarlo col carboncino, siccome materia assai più tenera del lapis, e quindi più docile al segno; poi gli si danno alcune più avvertenze che precetti sul modo di trovare i riscontri delle parti principali, a mezzo del matitatojo o di un regolo tenuto verticalmente od orizzontalmente fra l'occhio e l'esemplare. Il giovane tenta di delineare sulla carta ciò che vede; ma, non avendo la mano avvezza a tracciar linee curve e rette in tutte le direzioni, butta giù segnacci alla grossa, scompostamente. Avvedendosi poi, che non giunge a far cosa tollerabile, cancella colla gomma o colla mollica di pane; indi rifà, in parte, il cancellato, ma senza ordine, senza norma, sicchè siamo al sicutera; cioè al ricomparire dei primi errori. Dopo un lungo incespicare in quest'*ibis redibis* di segni incoerenti fatti dieci volte e altrettante disfatti, sopraggiunge il maestro, che corregge alla meglio quello strafalcio di segnacci, senza però dire al povero derelitto la cagione di simili spropositi, e senza quindi ottenere che il disgraziato avvisti, almen da lontano, la strada di far meglio e di vincere l'inesperienza della sua mano. Si viene ad altri tentativi, nei quali, a furia di cancellature, esce

fuori cosa meno irrazionale, ma priva affatto di quella spiccata nettezza di segno ch'è indizio non dubbio di buon avviamento.

Di questa maniera, a forza di tracciamenti che non somigliano all'originale se non perchè il maestro colla sua matita li ha ridotti ad accostarvisi, lo scolare seguita il bislacco sistema, e arriva finalmente ad essere in grado di improntare, da un ornato o da una testa di rilievo, uno di que' disegni di cui ho già parlato, cioè tutti lisciume di leccature, in cui non v'è di ammirabile che la pazienza di affinare la matita a produrre graniti e tratticelli morbidi, eguali, nitidi. In capo all'anno, l'alunno, a dargliela larga, sarà riuscito a farne quattro o cinque di tali disegni; e intanto non avrà addestrata la mano al contorno, non alle basi fondamentali del chiaroscuro.

A persuaderci di così triste risultato, basterebbe attuare l'esperimento di cui toccai nelle *Considerazioni Preliminari*: vale a dire, porre questo giovane solo in una stanza, e dargli a compito soltanto il contorno di quegli stessi esemplari su cui spese tanta fatica. Si vedrebbe quanto la sua mano manchi di fermezza, e quanto gli tocchi trambustare e tramestare per giungere soltanto ad un presso 'a poco di forma, o ridurla alla men peggio, fra un confuso trapestio di cancellature. Guaj poi se gli si chiederà di ripetere a memoria gli oggetti per sì lungo tempo da lui guardati e copiati! Non ci vorrà molto ad accorgersi come nella sua reminiscenza gliene sia rimasto appena appena un embrione confuso.

Ora, domando io, quali speranze si possono riporre sull'avvenire di un alunno di tal guisa avviato? Fatelo andar innanzi di questo mal passo, fino a compiere tutti gli studj concernenti l'arte; e statene certi che dato pure

riesca a disegnare non male da un modello, non saprà neppure schizzarlo colla memoria, e se dovrà darsi alla composizione, si mostrerà un povero principiante, anzi spesso un inetto.

L'educazione della mano portata al grado di rendere questa padrona della linea veduta dall'occhio, è dunque il fondamento del buon disegno. Ma perchè e mano ed occhio imparino per benino il loro mestiere, non bisogna aver paura di abituare presto l'alunno a vincere tutte le difficoltà pratiche dei varj movimenti della mano, in senso inverso degli ordinarij naturali: difficoltà, che, se non sieno superate ne' primi anni, tolgono potenza alle migliori attitudini.

Accenniamo come si debba gradatamente procedere per ottenere la bramata sicurezza nell'uno e nell'altro organo. In sulle prime, più assai che l'obbedienza al metodo, ci vuol la quieta accuratezza del maestro, che, profittando delle poche idee note a menti affatto ignoranti, queste guidi, passo passo, entro il gran mare dell'ignoto: missione, invero, ben più difficile che comunemente non si creda.

Chi in una scuola privata o pubblica si prende il penoso compito di istruire nel disegno una quarantina, per esempio, di fanciulli (chè di più non potrebbe), bisogna si metta bene in capo, che di questi, appena dieci ebbero da natura una certa attitudine a comprendere la forma e a rappresentarla. Gli altri trenta, o non vi sono affatto disposti, ovvero, il che fa lo stesso, si pongono a tale disciplina con sì svogliata incuranza, da essere difficilissimo al maestro lo impedire la negligenza, compagna inseparabile di chi lavora sbadato.

Non si evita affatto il male, ma si diminuisce di molto, insegnando, prima d'ogni altra cosa, la portatura della

mano rispetto alla matita ed alla carta, e la posa della persona nell'atto di disegnare: perchè tutto ciò facilita l'esercizio, e rende i giovani, in breve tempo, esperti nel pronto delineamento.

Affinchè la mano sia assestata in modo da poter disegnare con esattezza ciò che deve ritrarre, conviene che il lapis sia leggermente tenuto da essa fra l'indice e il pollice, intanto che il medio fa l'ufficio di fulcro col polpastrello dell'ultima falange. Di tal maniera quest'ultima può spingere o trattenere il lapis a volontà, giusta le esigenze de' varj movimenti, ed il segno procede quindi facile senza stenti od oscillazioni.

A fine d'essere meglio inteso, presento, nella fig. 50 della Tav. XI, una mano nell'attitudine che le si ataglia quando deve disegnare. Qualsiasi altra è viziosa, e in ispecialità quella, pur troppo comune, di serrare il lapis in mezzo alle due ultime falangi dell'indice e del medio. Il maestro dunque vegli attento perchè da suoi alunni non sieno tralasciate le premesse avvertenze; e si ricordi bene, che se non fossero attentamente curate, ne verrebbero difetti abituali che sarebbe quasi impossibile togliere in seguito.

Un'altra diligenza indispensabile è quella che si riferisce al buon portamento del busto. Se il giovane si avvezza (e i più ci cadono) a piegarsi sulla tavoletta, sì da star colla faccia pochissimo distante da quella, non potrà mai nè veder bene l'esemplare, nè giudicar col l'occhio se ne abbia colto giusto lo insieme, nè adoperar liberamente e speditamente la mano.

Terza avvertenza del pari essenziale si è quella, che la carta sia ben saldata sulla tavoletta, o col mezzo di bullette, ovvero di colla, perchè l'alunno non cada nel vizio solito dei più fra i comincianti, ch'è quello di girare la

carta per evitare il segno a contramano, sempre grosso imbroglio per chi non sa. Fissata la carta sulla tavoletta (la quale, come vedemmo, od è sorretta da gambali snodati, ovvero sta unita a sostegno stabile), questa mala abitudine si fa impossibile, giacchè non si può girare l'asse su cui è distesa la carta.

Provveduto che siasi alle prefate diligenze, è da passare ai primi tentativi, non già del disegno, ma del segno.

L'immortale Leonardo da Vinci, nel primo precetto del libro secondo (1), tracciò gli elementi dai quali vien costituita sulla carta l'immagine figurata, e quindi implicitamente additò la via più opportuna a seguirsi dai principianti. *Il principio* (dic'egli) *della pittura è il punto; il secondo la linea; il terzo è la superficie; il quarto il corpo che si veste di tal superficie*. Su questo razionale elemento, che già si vede essere stato il medesimo da cui si lasciavano guidare gli artisti di quell'età nello studiare il vero fondamento della forma, molti metodi rudimentali furono suggeriti a dì nostri. Fra questi i migliori e più pratici son quelli di Ottin, di Gillet e di Schreiber, già da me citati nella prefazione, tutti però preceduti di molti anni da un lavoro del sig. Hieser, rimasto, non so perchè, oscuro, ma che tocca giusto per quanto concerne i primordj del metodo (2).

Traggo dunque da que' pregiati libri e da qualche mia esperienza non breve su questa specie d'insegnamento, i consigli che qui sotto espongo.

Cominci il maestro dal segnare sulla tavola nera (lavagna) una serie di punti in fila per modo che tirando una linea dall'uno all'altro, debba risaltarne esatta una

(1) *Trattato della Pittura*. Roma, 1817. Pag. 49.

(2) V. HIESER. *Der erste Unterricht in Zeichnen*. Wien, 1834, in 8.

retta. Tali punti faccia ripetere sulla carta agli alunni, e loro insegni a tirare piccole linee a mano libera da un punto all'altro, di maniera che il complesso abbia a riuscire una retta eguale a quella della lavagna. Se sbagliano, richieda replicata sin anche dieci volte l'operazione, senza permettere che si cancelli lo sbagliato, sino a che il giovane non abbia ottenuto almeno un' esattezza approssimativa. È, a parer mio, un mal uso quello di lasciar ballia ai giovani di tor via colla gomma ciò che stimano difettoso senza saper veramente quale del difetto la causa: è invece grande ammaestramento per essi, lo aver sotto gli occhi i segni errati, mettendo loro da vicino i più corretti. Badi sopra tutto l'insegnante, che gli scolari, nel condurre le citate rette, non adoperino il lapis a segnolini interrotti quasi avessero a far tante virgole, ma distendano il segno seguitamente e con iscioltezza di mano. Se si lascia pigliare la pessima abitudine del disegnare biascicato, sarà difficilissimo lo sradicarla.

Arrivato il giovane a segnar bene, coll'ajuto indicato, una retta, si traccino più rari i punti, e si rinnovi il lavoro tante volte quante è necessario a far sì che l'alunno possa, senza il soccorso dei punti preparatorj, condurre lodevolmente le sue rette. Allora, sempre mostrando-gliene prima il modello sulla tavola nera, gli si diano a tracciare parecchie parallele alla prima retta, le quali, naturalmente, nelle prime lezioni, presenteranno tutt' altro che il merito della continua equidistanza. Ma un po' per volta si ottiene l'effetto, purchè si limiti l'esigenza a voler queste rette tirate a seconda della naturale dispostezza della mano, vale a dire da destra a sinistra e alquanto obliquamente dall'alto in basso. A facilitare l'intelligenza di ciò, espongo nelle fig. 15 e 16 della Tav. II, due linee

parallele tirate secondo l'andamento naturale della mano, e alle fig. 17 18 altre due obliquamente disposte, sempre nello stesso andamento. Tostochè per altro queste prove riescano agevoli all'alunno, gli sia mostrato come si abbiano a condurre a contramano, cioè nel senso inverso delle riferite. Codesto esercizio è un po' difficile, ma una volta ridotto familiare, addestra a qualsiasi disagevolezza del segno. Per raggiungere più sicuramente lo scopo, bisogna far eseguire agli alunni:

a) orizzontali parallele alla linea inferiore della carta, tirate da destra a sinistra;

b) perpendicolari alla linea come sopra, alzate dal basso in alto (V. Tav. II, fig. 20, 21).

Ottenuto un buon risultamento da queste prove a contramano (e per ottenerlo, bisogna volerne eseguite tante fin che i saggi risultino precisi e fatti speditamente), si passi alle linee curve. *E qui comincian le dolenti note:* perchè ad eseguir bene le curve, la via è più spinosa assai che non per le rette, in particolare se girate a spira o formanti circolo. Anche in questo caso si procede, prima tracciando i punti su cui devono passare le curve, poi dando a delineare quelle a cui la mano si presta più facilmente, cioè le cominciate in alto e condotte a destra (V. fig. 22, Tav. II). Indi si facciano tracciare le opposte che sono a contramano (V. fig. 23, Tav. II). Se si vuol crescere la difficoltà, si facciano cominciare dal di sotto, avviando la mano verso l'alto della carta.

Più astruso, l'ho già detto, è il tirare spirali, specialmente se a molti giri, come ad esempio la voluta jonica, sì di forma romana che greca. Ma appunto perchè c'è del duro ad uscirne lodevolmente, ci vogliono ripetizioni sopra ripetizioni sino a che si tocchi il segno desiderato.

Coloro che intendono dedicarsi all'ornato, badino ad insignorirsi bene di simile esercizio, perchè senza esserne esperti non potranno copiare esattamente neppure il leggiadro attorcigliarsi di un vilucchio, nè con giudiziosa eleganza inventarlo.

Il circolo perfetto è tenuto come il più disagiata fra gli esercizi della mano libera; e si reputa quindi molto innanzi nelle buone pratiche del disegno chi sa tracciarlo inappuntabile con linea franca. La celebre storia dell'O di Giotto rafferma mirabilmente tale opinione.

Anche in questo caso il maestro deve cominciare dal porre sulla tavola nera otto o dieci punti, pei quali dovrà passare la linea circonferente il circolo: fatto ciò, dovrà esigere dall'allievo, che sopra congeneri punti fissati nella carta da disegno, giri la predetta linea circonferente. La maniera di procedere in questa faticosa operazione ho svolta particolareggiatamente nella fig. 24 della Tav. II.

Vinte le incertezze della mano sino a veder qualche parte della figura delineata a dovere, si levino i punti indicatori, e si traccino, ortogonali fra loro, due diametri di un circolo ideale; indi si domandi al giovane di girare il suo circolo intorno a quella croce: e se collo incrociamiento di due soli diametri si presenta ancora grave la difficoltà, se ne facciano altri intermedj, fino a che si pervenga a conseguire lo intento. Con questo ajuto e con molta perseveranza di tentativi, si arriverà a ridurre il giovane in grado di poter, dopo un certo tempo, far a meno di puntelli, sì da segnare speditamente, a prova di compasso, non uno, ma molti circoli di seguito e fino parecchi concentrici, faccenda da non pigliarsi a gabbo davvero! Un alunno che abbia presa sicura domestichezza con questi, da molti chiamati giocherelli, posse-

derà tale una scioltezza di mano, da poter tentare contorni che nessun alunno avvezzato ai disegni finiti, e forse guiderdonato da molte medaglie, sarebbe in caso di neppur abbozzare.

Ponga il maestro la maggior attenzione affinchè tutti i predetti esperimenti sulle rette e sulle curve, sieno, fin dal principio, eseguiti con un segno leggiero tanto da essere appena visibile. Si vegli adunque perchè i giovani non s'abituino a que' segnacci luridi, sporchi, acciabbatati, che lasciano perfino un solco sulla carta se fatti col lapis, anzichè col carboncino: segnacci, che, pur troppo, si sopportano con indifferenza fino in certe scuole superiori d'arte.

E qui viene a pigliar il campo una questione grave, su cui stanno ancora molto divisi gli animi o piuttosto le consuetudini degli insegnanti. Si deve, o no, permettere ai giovani che adoperino mollica di pane fresco ovvero gomma elastica per cancellare i segni sbagliati? Gli uni dicono essere ciò indispensabile per la ragione, che, senza uno di tali ajuti, l'alunno, reso pauroso dal non aver modo a correggere, lavorerebbe trepidante, mentre quando possiede un mezzo di togliere i proprj strafalcioni, va innanzi più coraggioso, e falla meno. Gli altri, per contrario, sostengono che i citati soccorsi avvezzano alla più deplorabile disattenzione, la quale, se non sia impedita per tempo, diventa una seconda natura. Inoltre osservano giustamente, che quando i principianti hanno a lor disposizione una sostanza buona a cancellare, cancellano all'impazzata, senza aspettare di conoscere se il segno a cui danno di frego sia veramente errato. Ve ne son di quelli che pigliano sì fattamente codesta pessima assuefazione, da rinnovare gli stessi segni le otto o dieci volte. Costoro finiscono a sdruscire di modo la carta, da ren-

derla disadatta a ricevere altri segni; e, quel ch'è peggio, fanno de' sdrusciti anche nell'intelligenza.

Su tale proposito io sono *abolizionista* in tutta l'estensione del termine; e perciò tengo mollica e gomma sussidj dannosi, ed inutili poi, tostochè i giovani siensi avvezzi a segno leggiero ed appena visibile nel tracciamento primo. Però riconosco che non da tutti si può ottenere tanto e presto, e che per moltissimi l'esclusione assoluta de' mezzi per cancellare, li farebbe così paurosi, da vederli per lunghissimo tempo gettar sulla carta segni incomposti. Laonde vorrei che gomma e mollica si concedessero pel primo semestre soltanto; e darei poi un premio a quelli che tralasciassero di valersene prima dello spirare del periodo predetto, salvo sempre che mostrassero di aver imparato a far bene senza bisogno di ripetere il delineamento.

Or è da far cenno delle sostanze comunemente usate per disegnare. Le principali son tre: il carboncino, il lapis nero, detto *Contè* dal suo fabbricatore, e il lapis di piombaggine (piombino) che sta chiuso entro cilindri di legno duro appositamente apparecchiati.

Il primo, detto *crayon de fusain* dai Francesi, perchè fatto coi ramicelli minori di questo arbusto ridotti a carbone, è tenerissimo, sicchè lascia balia di tracciare i contorni con la massima facilità, e con altrettanta di farli sparire; ma ha il massimo difetto di tenere poco la punta, e quindi di produrre segni grossi assai: ai principianti devesi quindi proibirne l'uso. Il secondo (*crayon Contè*) è da lasciarsi ai Francesi che amano i disegni a grand'effetto e di potente contrasto. Butta nero assai, e quindi avvezza ad un tenebrore d'ombre, nemico giurato del sodo disegno; più, insozza e mani e carta in modo, che chi l'adopera par che faccia il mestiere del carbonajo.

Meglio quindi valersi del terzo, ch'è la piombaggine fusa entro cilindretti di legno, e che dicesi lapis piombino. Il migliore si fabbrica in Germania, ove acquistano la massima celebrità le officine di Faber e di Harmuth. È preparato in quattro diverse gradazioni di durezza, che si contrassegnano a numeri: il N. 1 è il più tenero, e pegli esordienti lo è troppo, perchè facilmente perde la punta, che neppure può mantener acuta; serve pegli schizzatori sicuri e franchi, i quali han bisogno di un mezzo obbediente, scorrevole come l'impeto della loro fantasia. Più adatto ad esordienti è il N. 2, anzi forse il solo conveniente: tanto più che di tale numero vi sono qualità meno fine, che al pregio di produrre un segno facilmente cancellabile colle dita se messo giù assai leggiero, uniscono l'altro, non indifferente di certo agli artisti, di costar poco. I due numeri 3 e 4, più duri, servono quasi unicamente pei disegni architettonici.

Educata una volta la mano ad eseguire facilmente linee rette e curve difficili perchè operate a contramano, è tempo di procedere alla educazione del secondo *fattore* del buon disegno, l'occhio.

VI.

Secondo Periodo



EDUCAZIONE DELL'OCCHIO

In fatti a che cosa servirebbe una mano esertissima nel rappresentare d'un sol tratto qualunque linea se l'occhio, ch'è della mano l'indispensabile guida, non sapesse afferrare bene l'insieme dell'esemplare che ha dinanzi? Ora, per delineare esatto un insieme è forza conoscere quale rapporto ci sia fra le principali sue parti ed il tutto, e fra le parti stesse poste in mutua comparazione. E un tale rapporto non si può rinvenire che con una misura atta a fissare la proporzione, perchè la proporzione non è se non la relazione delle parti di un oggetto paragonate fra loro o coll'insieme. Chi volesse rinvenire queste relazioni col compasso valendosi di una delle solite scale di rapporto, non verrebbe ad acquistare una nozione esatta d'un fatto applicabile a tutti gli omogenei. Saprebbe solo che una tal parte è cinque centimetri, e l'altra quindici, ma non saprebbe che in casi analoghi il cinque è la terza parte del quindici, e che, di conseguenza, fra l'una e l'altra parte v'è la differenza di 1 a 3. Egli, in una parola, non conoscerebbe la proporzionalità reciproca di tali parti. Nè questa può sapersi se non determinando l'aliquota di rapporto, o, a spiegarmi meglio, una determinata unità rispetto alla misura delle altre parti. Per esempio, nel corpo umano la testa costituendo un'unità, si può prenderla a modulo di tutta l'altezza dell'uomo, e allora si viene a comprendere come essa

consti ordinariamente di otto teste; che se invece si pigli ad unità la sola faccia, si vedrà come ne contenga dieci.

A simile elemento essenzialissimo nelle arti del disegno, che appunto chiamasi scienza della proporzionalità, gli antichi, e specialmente i Greci, tenevano molto; e non vi tennero meno i migliori fra gli artisti nostri, dal secolo XIV a tutto quasi il XVI. Basta esaminare a fondo i loro dipinti, le loro statue ed anche le loro fabbriche, e sopra tutto gli scritti che ci lasciarono su codesto particolare. Quindi Leonardo da Vinci, che riassume in sè il sapere artistico di quell'aurea età, ci lasciò fra' suoi celebri precetti questo: *che il pittore abbia a conoscere la misura di ogni cosa.*

Ma quali, per un principiante, i mezzi di arrivar presto, senza troppe difficoltà, il segno desiderato? Su di ciò fervono calde dispute fra i maestri. Gli accademici, p. e., (non tutti ma i più) vogliono che la proporzionalità si abbia ad imparare empiricamente, cioè a forza di copiare e di raffrontare, non valendosi d'alcun ajuto materiale, perchè sostengono che quando uno di tali ajuti venga a mancare, manca nell'alunno la potenza di rendere il proprio occhio giudice esatto delle proporzioni. Il ragionamento può avere dello specioso, ma non è meno falso, perchè avviene precisamente il contrario, come vedremo più tardi.

Vi sono poi altri insegnanti, che, interpretando troppo alla lettera la prescrizione di Leonardo, fanno addirittura adoperar il compasso per rinvenire le proporzioni dell'esemplare, e così cadono nell'inconveniente di già notato, di trovar cioè la misura materiale, ma non quella di relazione.

Altri ancora compongono una specie di miscella fra

l'empirismo e la ragione geometrica delle proporzioni, permettendo ai giovani di valersi d'un regolo o anche del semplice matitatojo, a fine di accertare, come scrisse Leonardo, i punti di *riscontro delle cose*. Questo s'adopera, secondo i casi, in senso orizzontale o perpendicolare, tenendolo sospeso dinanzi all'esemplare, mentre l'occhio sinistro chiuso permette al destro di traguardare lungo la linea del regolo, e così rinvenire i rapporti ricercati degli angoli fra loro e coi lati relativi. Tale mezzo è senza dubbio raccomandabile, ma non pei principianti, perchè richiede una certa pratica ad usarlo con frutto.

Secondo alcuni trattatisti di disegno elementare, e secondo anche qualche maestro intelligente, il quale riconosce la necessità di certi ajuti materiali per chi si vuol iniziare ai primi rudimenti della matita, tre arnesi vengono suggeriti per facilitare il comprendimento e il tracciamento dello insieme: cioè la *Graticola*, la *Squadra zoppa* e la *Squadra a croce*. Toccherò di tutti e tre innanzi di esporre quale io stimi sia da preferirsi.

La Graticola, per uso del disegno, si forma stendendo su d'un telajo quadrato o quadrilungo parecchi fili equidistanti fra loro, parte verticali, parte orizzontali, e paralleli, gli uni alla linea inferiore del telajo, gli altri ai suoi lati. Questi fili, intersecandosi fra di loro ad angolo retto, formano un certo numero di quadrati più o meno spaziosi, a volontà. Questo telajo così ingraticolato si pone sopra una tavola nera (lavagna) su cui vi sia disegnato un oggetto qualsiasi. Quindi l'alunno ritrae di quell'oggetto il contorno sopra una carta, scompartita anch'essa in tanti quadrati quanti sono quelli della tavola nera, ma in dimensione maggiore, o minore a seconda che vogliasi la copia più grande o più piccola dell'originale.

Nel ritrarre questo, l'alunno deve star molto attento che i contorni riproduttori sieno segnati esattamente entro i quadrati rispondenti a quelli in cui appariscono i contorni dell'esemplare dietro il telajo. Per non andar errati è bene di segnare a numeri progressivi tanto i quadrati della graticola a fili quanto quelli dell'altra tracciata sulla carta.

Quando, nel valersi di tal mezzo, si delinei con precisione (il che non è per certo difficile) il complesso di ciò che sta ad esempio, ne risulterà che la copia esca proporzionalmente eguale. I particolari poi si ricercheranno ad occhio, che anche in questa seconda fatica troverà un grande ajuto nella graticola.

Tale apparato, però a fili neri anzichè bianchi, può usarsi con profitto anche per ritrarre dal rilievo, ma in tal caso è necessaria molta pratica nel disegnatore. Conviene, sopra tutto, ch'egli tenga la testa ferma ad un punto, perchè anche piccoli spostamenti dell'occhio bastano a non trovare più la rispondenza fra la graticola a telajo e quella preparata sulla carta.

La squadra zoppa è pure un eccellente mezzo a facilitare la delineazione dell'insieme tolto da un esemplare. Consta essa di due regoli in legno od in metallo, lunghi circa 30 centimetri, e larghi 2, uniti insieme, ad una delle estremità, da un pernetto fisso in uno dei regoli e internato nell'altro in guisa da renderli ambidue mobili a volontà. Si badi però che nol sieno troppo; e ciò a motivo che l'uno dei due si possa, alzandolo, fermare a qualunque punto senza che ricada per impulso del peso.

Simile squadra s'adopera nella maniera seguente. Quando i due regoli stanno serrati, e formano quindi una riga comune, questa si colloca in senso orizzontale fra gli

occhi e l' esemplare, tenendola colla mano sinistra, alla distanza di circa 50 centimetri da quello; colla destra si alza intanto uno de' regoli fino a che l' inclinazione della sua linea esterna risponda a quella della cercata nell' esemplare. Si chiuda un occhio (il sinistro), affinchè l' altro possa determinare preciso il riscontro fra detta linea e la direzione del regolo. Indi, mantenendo nell' apertura fissata i due regoli, si ponga la squadra in discorso (detta appunto *zoppa* perchè non si usa mai ad angolo retto) sulla carta ove si disegna; e ciò in modo che il regolo tenuto orizzontale dinanzi all' occhio aperto, riposi sulla carta parallelamente all' orlo inferiore di questa. Avuta la inclinazione d' una linea rispetto all' orizzontale, si procedè egualmente per le altre, ed anche pei punti in cui le linee inclinate concorrenti s' incontrano, o, meglio, si intersecano. Di tal maniera si effettua una specie di misurazione empirica degli angoli risultanti da tale congiunzione di linee. La forma di codesta squadra può vedersi alla fig. 10 della Tav. I.

La squadra a croce è del pari usata da alcuni artisti, ed ha il vantaggio sulla descritta, di poter ricercare qualsiasi inclinazione a destra ed a sinistra, movendo soltanto il regolo trasversale, il quale appunto forma la figura di cui tale squadra porta il nome. Essa poi si adopera in senso inverso della precedente: vale a dire, il regolo che in quella deve stare orizzontale, in questa è tenuto perpendicolare, dovendosi dar moto soltanto all' altro, che si inflette sino ad incontrare le linee cercate nell' esemplare. Per trasportare le ricordate linee sulla carta, basta segnar sul mezzo di questa una verticale a cui si dovrà applicare il regolo di egual direzione. È chiaro che l' inclinazione dell' altro regolo corrisponderà a quella cercata sull' esemplare.

Per rendere più agevole all'uso simile squadra, ed anche per ottenere maggior precisione nello applicarla, immaginò un ottimo espediente il citato mio amico prof. Ceccon. Egli la volle attaccata allo scanno-tavoletta di cui parlai a pag. 20, e del quale detti la figura nella Tavola I. Così si risparmia allo scolare il disagio di tenerla in mano, e gli si porge quindi il comodo di poterla maneggiare con somma facilità. Bisogna però che il regolo verticale si possa alzare ed abbassare sul suo sostegno: il che si ottiene ponendogli al piede una rotella dentata che s'ingrana ad un'asta, pur dentata, aderente a quel regolo (Vedi le fig. 7, 7, 7 della Tav. I). Conviene per altro avvertire che se vuolsi tracciar sulla carta, con tutta esattezza, la direzione delle linee riscontrate sull'esemplare, è forza staccar dal suo congegno la squadra, e posarla sulla linea verticale segnata nel disegno, per poi indicare le direzioni delle linee riscontrate.

I notati espedienti che tanto facilitano ai principianti le riproduzioni degli esemplari, son tutt'altro che moderni. È fama che la graticola fosse usata dagli Egizj; probabilmente la conobbero i Greci, i quali voleano proporzione e misura in ogni-prodotto dell'arte. Senza dubbio se ne valsero i pittori italiani dei secoli XV e XVI: del che son prova non solo molti de' loro disegni originali graticolati, ma anche testimonianze scritte in qualcuno dei loro trattati di pittura. Leone Battista Alberti, per esempio, dopo averci detto con quali avvertenze si debba foggiaare una graticola a fili, ci dimostra come senza giovarsi di questa non sia possibile imparar bene a metter giù l'insieme di un esemplare (1). E l'Armenini che sul

(1) V. LEONE BATTISTA ALBERTI. *Della Pittura Libri tre*. - Traduzione di Cosimo Bartoli. - Bologna 1782, in fogl. Libro 2. pag. 502-503.

mezzo del secolo XVI dettò il suo libro che s'intitola: *De' veri precetti della Pittura*, addita quale unico mezzo ad intendere la ragione degli scorti, quello di porre innanzi agli esemplari di rilievo (compreso il modello vivo) una graticola a fili tesi sopra un telajo; e tanta importanza dà a codesto trovato, che vi consacra uno speciale capitolo (1). Avea ben ragione il brav'uomo: perchè lo scorto è proprio il punto scabroso d'ogni specie di disegno da cose di rilievo; nè si comprende bene se non con un sistema di misure proporzionali fra le parti vedute intiere e le congeneri scortate, misure a cui la graticola si fa ottima guida.

Ignoriamo se la squadra zoppa fosse nota agli artisti dei due citati secoli; di certo lo era ai più valenti dei successivi, e ne durò la tradizione fino agli ultimi tempi: sì che io mi rammento come il mio primo maestro di disegno, uomo di quasi settant'anni, dicesse a me che ne avevo undici, averla lui veduta usare dagli allievi del Tiepolo, e perciò volere che anch'io me ne servissi. Non avea torto, perchè a chi sa adoperarla, è di un grande ajuto.

La squadra a croce viene considerata di gran profitto, specialmente dagli artisti inglesi. Io conobbi di persona un celebre acquarellista di quella nazione, il quale sebbene conoscesse appena le regole di prospettiva, tuttavia, col mezzo della nominata squadra, sapeva disegnare egregiamente le sue stupende vedute.

Eppure, malgrado gli esposti fatti, i più fra i maestri di disegno proibiscono assolutamente ai loro alunni di valersi dei rammentati soccorsi, sotto lo specioso argo-

(1) ARMENINI. - *De' veri precetti della Pittura*. - Milano 1820 in 12. pag. 128 e seg.

mento, che avvezzano l'occhio ad avere sempre bisogno d'ajuti estrinseci materiali per segnare giusto un insieme, e, per conseguenza, rendono lo scolare incapace di comprendere, senza quegli ajuti, le forme generali, e di ritrarle dal rilievo. Ho sentito perfino alcuni di tali maestri affermare, che simili espedienti somigliano alla falsariga per chi impara a scrivere, la quale ingenera una così fatta abitudine da rendere quasi impossibile, dicono essi, il condurre diritta la penna se quella manchi sotto la carta. E non s'accorgono come il paragone stia tutto a danno di tale asserzione, perchè sono precisamente gli abituati fin da fanciulli alla falsariga che apprendano bene in seguito a scriver dritto senza il prefato appoggio. E la cosa è naturale, perchè, presa per tempo l'abitudine di condurre la mano sul tracciato di una carta a righe, rimane così radicata da descrivere le stesse linee diritte e parallele se anche non guidate dalle sottoposte nere.

Gli oppositori ai riferiti ajuti si fanno forti col detto di Michelangelo, il quale, nell'indicare le qualità indispensabili all'artista, sentenziò essere necessario ch'egli abbia *le seste negli occhi*. Ma per trasfondere all'occhio la potenza del compasso, conviene avergli insegnato in qual modo si trovino le rispondenze fra le dimensioni di una forma e le proporzionali di un'altra, e tale insegnamento non si può dare se non con uno dei mezzi sopra indicati.

Ora è da vedere quale d'essi sia il più conveniente pei principianti, o, meglio, per quelli che non hanno toccato mai lapis. Dal canto mio sto col sig. Odin, che preferisce la graticola, e come rudimento a portar nelle copie la proporzione dell'esemplare, e come istradamento a rinvenire le mille e mille combinazioni geometriche

a forma regolare che scaturiscono dalle frazioni e decomposizioni del quadrato, del che parlerò in seguito. Le esperienze che intorno a ciò io potei fare su fanciulli di varia età ed attitudine, mi provarono l'opportunità della graticola usata nel modo seguente.

Il maestro disegni sulla tavola nera un oggetto di forma facilmente comprensibile e che si riferisca all'uso, come, per esempio, un vaso da fiori, una coppa, un candeliere, ma senza nessuna aggiunta d'ornamenti. Poi sovrapponga alla tavola nera una graticola a fili, i cui quadrati sieno, per numero, eguali a quelli, che, in dimensioni minori, son tracciati sulla carta di cui devono valersi gli scolari. Poi faccia sedere questi a tre distanze dall'esemplare, siccome vogliono le regole prospettiche, e loro additi come abbiano a porre attenzione affinchè le linee del prefato esemplare che appariscono attraverso i quadrati della graticola, sieno riprodotte esattamente entro i corrispondenti della carta. Ammesso sempre, che i giovani sappiano delineare con rapida precisione e rette e curve ed intieri circoli, riusciranno a produrre un insieme che non s'allontanerà di molto da quello del modello; e, replicando simili esercizi più volte, s'avvedranno da loro stessi di quanti quadrati o porzione di quadrato, si costituisca una data parte a raffronto delle vicine e del tutto, e conosceranno quindi senza fatica, cosa sia proporzione, e in qual modo si debba impadronirsene coll'occhio.

Tenuto due o tre settimane il giovane a codesto lavoro, si allarghi la graticola sull'esemplare, riducendo, a mo' d'esempio, quattro quadrati ad uno, e si esiga del pari la copia proporzionale. Poi, seguitando lo allargamento, si compendino in uno solo i quattro quadrati, e così procedendo sparisca la graticola, e rimangano sol-

tanto nel mezzo del telajo due fili, l'uno disposto verticalmente, l'altro orizzontalmente; e sia questa la sola guida ai copiatori.

Addestrato bastantemente il giovane a simili esercizi, progressivamente condotti dai facili ai più difficili, non gli resti a soccorso materiale che la descritta squadra a croce, da cui trarrà gran giovamento anche quando sarà ben avanzato nello studio.

Ognuno comprende come tutti questi ajuti ad afferrar giusto lo insieme di ciò che si copia, non sieno, in sostanza, se non modi diversi di misurare proporzionalmente le parti di un oggetto in relazione al suo complesso. Ma simili soccorsi non sono valutabili se non in quanto avvezzano l'alunno a misurare tale oggetto col solo occhio. Laonde quando il maestro s'avvedrà che lo scolare ha cavato il profitto desiderabile dalle ricordate facilitazioni, gli proporrà alcuni problemi da risolvere a vista, come, per caso, i seguenti:

a) Dividere una data retta in due parti eguali (V. Tav. II, fig. 15, 16);

b) Determinare il centro di un circolo dato, indi dividerlo in quattro parti eguali, poi in otto (V. Tav. II, fig. 24);

c) Dividere un dato angolo in tre parti eguali (V. Tav. II, fig. 19).

Di tal genere sono tutti i problemi di misurazione proporzionale da risolvere; ma chi bramasse di vederli specificati uno ad uno, non ha che a consultare le citate opere di Schreiber e di Odin.

La sovrana mente di Leonardo da Vinci, convinta, e per scienza e per esperienza, di quanta utilità sia per l'artista lo addestrarsi, fin dall'infanzia, a misurare ad occhio, propose perfino giocherelli da eseguirsi tra

fanciulli, col fine di render questi padroni, a prima vista, d'ogni misura. Trascrivo in nota l'essenziale del savio precetto ch'egli lasciò scritto su tal proposito, col desiderio che i maestri facciano rinnovare ai loro scolari sì allettevole quanto proficuo ammaestramento (1).

(1) « *Dei giuochi che debbono fare li disegnatori* — Quando vorrete, o voi disegnatori, pigliare dai giuochi qualche utile solazzo, è da usare sempre cose al proposito della vostra professione; cioè del fare buono giudizio d'occhio, del saper giudicare la verità delle larghezze e lunghezze delle cose; e per assuefare l'ingegno a simili cose, faccia uno di voi una linea retta a caso su un muro, e ciascuno di voi tenga una sottile festuca o paglia in mano, e ciascuno tagli la sua alla lunghezza che gli pare la prima linea, stando lontani per ispazio di dieci braccia, e poi ciascuno vada all'esempio a misurare con quella la sua giudiziale misura, e quello che più si avvicina colla sua misura alla lunghezza dell'esempio, sia superiore e vincitore, e acquisti da tutti il premio di che dinanzi da voi fu ordinato. » (Edizione di Roma del 1817, pag. 62, 63).



VII.

Terzo Periodo

DISEGNO GEOMETRICO A MANO LIBERA

ED ELEMENTI DI PROSPETTIVA

Tutto questo per altro non dev' essere che una preparazione allo studio essenzialissimo da cui può solo apprendersi il buon disegno, e tale studio è quello della geometria. Codesta scienza, sottoponendo alle sue indefettibili leggi le quantità nello spazio, riducendo a precisione di regola tutto quanto è misurabile, le linee cioè, le superfici, le ragioni de' rilievi nei corpi, diventa come la grammatica dell'artista a qualunque punto voglia fermare la propria carriera. Senza la geometria egli non può comprendere il perchè delle apparenze degli oggetti, nè rappresentarle a seconda delle varie condizioni di postura e di luce. Non è quindi maraviglia se gli artisti greci, tutto che elevassero la fantasia ai più eterei sentimenti del bello, fissassero lo imparamento geometrico come l'alfabeto dell'arte: laonde il macedone Pamfilo dimostrava all'insigne suo discepolo, Apelle, *nessun' arte poter essere perfetta senza la geometria*, nè poter diventare *buon artista chi non la sapesse* (1).

Quando l'arte rinacque robusta sul cominciare del secolo XIV, e qui da noi ed altrove ne furono insegnati i saldi principj col mezzo della prefata scienza; la si volle interprete della forma umana come delle costrutture sacre e civili. Con essa fu studiata la verità, e si

(1) PLINIO, Lib. XXXV, Cap. X.

giunse a porgere i modi più sicuri di effigiarla. Con essa furono scomposte analiticamente le superfici reali ed apparenti: con essa si ricomposero in sintesi mirabili.

Parecchi trattatisti italiani e stranieri lumeggiarono codesto importantissimo ufficio della geometria nell'arte, ma nessuno lo indicò meglio, almeno per quanto spetta al disegno elementare, di Gherardo Lairesse in que' suoi Principj del disegno che non furono ultima causa a meritargli il nome di Pussino olandese. « La geometria (egli dice) è il primo passo che ci guida al disegno, e senza di questa non vi si può arrivare. In effetto, gli è per mezzo della geometria, che si imparano a conoscere le lunghezze e le larghezze dei corpi, e tutte le forme loro ecc. (1). »

Al punto però in cui sarà arrivato il nostro alunno, non si può nè si deve insegnargli altra parte della geometria elementare che la piana, serbando la solida per quando gli si apprenderanno le norme della descrittiva.

Di tale ramo cadetto della geometria abbiamo numerosi trattatelli e manuali, ed alcuni veramente buoni. Per esempio, uno dei più facili a comprendersi, in ispecialità da giovani non ancora avvezzi alle astrazioni geometriche, parmi il libretto pubblicato in Milano dal prof. di architettura nell'Accademia bolognese, cav. Lodi (2). Contiene, oltre un' esatta descrizione dei modi più attagliati a delineare le principali figure della geometria piana, tre brevi ma lucidi trattatelli elementari affatto pratici,

(1) *Principes du Dessin* nel I Vol. pag. 7 del *Grand Livre des Peintres*. (Traduzione francese) Parigi 1787 in 4. Tomi due. Vol I pag. 6 e 7.

(2) *Manuale pratico di Geometria ad uso degli industriali*. - Milano 1834 in 8.

sulla planimetria, sulla curvimetria e sulla stereometria. Io dunque non mi dilungherò ad indicare il metodo graduato dello insegnamento, perchè la gradazione è tracciata dalla materia stessa. Piuttosto raccomanderò che la non s'insegni permettendo ai giovani di usare il compasso e la riga nel delineare le figure, ma che invece queste si facciano eseguire tutte a mano libera. Tale precetto è costantemente caldeggiato dagli insegnanti tedeschi, che lo vogliono obbedito a puntino nelle loro scuole; ed è pure sorretto dal voto autorevole della citata Commissione speciale del Congresso di Napoli, sullo insegnamento del disegno.

Nè si creda altrimenti che questo esercizio possa riuscire troppo difficile ad alunni i quali già ebbero i rudimenti nel precedente capitolo elencati. Essi hanno già imparato a tirare e rette e curve con grande sicurezza. Ebbero già un accenno del come abbiansi a misurare, anche ad occhio, gli angoli. Debbono dunque possedere desterità bastevole a segnare accuratamente, senza ajuto d'istromenti, qualsiasi più complicata figura geometrica.

Se il maestro vuol però persuaderli che si tratta tutt'altro che di un esercizio astruso, ma anzi d'uno a cui si arriva facilmente con un po' d'abitudine, bisogna dia loro il buon esempio: vale a dire, che delinei colla sua mano le figure proposte nella lezione. E ciò per la ragione già da me detta più volte, che l'esempio del maestro giova assai più del precetto, e toglie ai giovani il sospetto di aver per istruttore uno chè domandi loro più di quanto sappia fare egli stesso: sospetto fatale!

Queste figure geometriche tracciate di tal modo, sieno ripetute da tutti gli alunni (s'intende sempre a mano libera), e ciascuno vi aggiunga scritta la maniera di formare la operazione, usando sempre del linguaggio geo-

metrico. Se corsero errori nella delineazione, il maestro li dimostri, usando all'uopo degli istromenti; ma non permetta mai che i discepoli se ne valgano, se non per rettificare.

Ma perchè infliggere, obiettano molti, sì penosa tortura agli alunni se già ogni operazione grafica di geometria viene cento volte più esatta col compasso, la squadra e la riga; e se quando tali operazioni si devono applicare ad un fatto pratico, è forza valersi dei prefati istromenti? Per la ragione, a parer mio, vitalissima, di rafforzare negli alunni l'educazione della mano e dell'occhio, ed anche per scansare un pericolo troppo inavvertito, ma gravissimo; ed è che i giovani i quali s'avvezzano ad usar per tempo gli istromenti, perdono presto ogni desterità nella mano quando anche l'avessero acquistata con lunga fatica, sicchè finiscono a tramutarsi in negligenti ed incerti disegnatori.

Lo studio della geometria piana (inutile negarlo) non è di certo il più allettevole per giovanetti di dodici o quattordici anni, sia che lo facciano a compasso e riga, ovvero a mano libera. Alcuni anzi ne risentono tale noia da rifiutarsi a continuarlo, o sì veramente lo proseguono disattenti e svogliati, il che è quanto dire che non possono trarne profitto. Non è davvero piccolo inconveniente codesto, per uno studio di tanta importanza. Bisogna dunque ripararvi ad ogni costo, e, per fortuna, non mi sembra ciò abbia ad essere molto difficile. Vi sono parecchie combinazioni di figure geometriche, che, mentre presentano nel multiforme modo col quale possono congegnarsi, preziose applicazioni alle arti fabbrili ed ornamentali, riescono di grandissimo allettamento a chi se ne giova. Additerò le principali.

Si traccino sulla tavola nera, graticolata nel modo già

indicato, differenti combinazioni di triangoli, di esagoni, di dodecagoni regolari ecc., sempre traendone l'origine dal quadrato decomposto in triangoli. Si prendano ad esemplari le migliori fra queste combinazioni, presentateci in principalità da Owen Jones nel suo magnifico libro *Grammar of Ornaments*, poi nei flor trattatelli da Gillet, da Odin, da Schreiber; si dia quindi agli alunni una carta graticolata rispondente, con diminuita dimensione, alla graticola posta sulla tavola nera, e si procuri che riproducano colla maggior diligenza le prefate combinazioni. Si vedrà ben presto, con non poca sorpresa, quanto simili prove sieno eseguite con diletto ed anche accuratamente da que' medesimi che ricusavano di condurre figure geometriche isolate. Il fenomeno avviene, perchè in quell' infinito e sempre variatamente ordinato catenamento di linee geometriche, il giovane sente allargato l'orizzonte delle proprie idee, e in fine arriva a persuadersi, che tutto quanto veste forma visibile nel vero, non è che geometria.

Tosto che poi l'intelletto abbia compreso quale fonte di elegante varietà ci sia in quell' intrecciarsi simmetrico di tante forme, non si sente appagato dalla sola riproduzione, e vuol salire più in su; vuol farsi creatore, valendosi de' mezzi nei quali la fantasia trova la sua ragione ed il suo lancio immaginoso. Non andrà guari quindi, che il maestro sarà gradevolmente meravigliato nel veder, forse i men vogliosi dei suoi scolari, produrre, di loro invenzione, svariati saggi di scompartimenti adatti ad ogni maniera di architetture decorative.

Spingendo la fantasia fino alle più accomodate applicazioni ornamentali, ne verrà che il giovane cerchi da sè, nel regno vegetale, le infinite forme adattabili

alla decorazione che presentano e fiori e foglie: forme che tutte hanno la lor base nella geometria.

Ottimo esercizio a fecondare l'immaginazione mediante i collegamenti geometrici, è pur quello di fornire al giovane un gran numero di poligoni regolari d'ogni specie, foggianti in legni di varj colori, affinchè, accostandoli in differenti maniere, ne tragga figure regolari, arieggianti, od ornamenti per stanze, od icnografie di edificj, o spartimenti per giardini. Egli è da codesto, che chiamerei volentieri, trastullo geometrico, e dai pittoreschi accidenti dal caleidoscopio, che i fabbricatori di stoffe e quelli di carte dipinte traggono spesso le invenzioni più attagliate ai loro mestieri, invenzioni a cui poi danno squisita finitezza collo studio sul vero.

Un' ultima, e, secondo me, efficacissima applicazione della geometria piana vorrei si facesse nella scuola; e sarebbe la seguente. Essendo le figure geometriche semplici, base all'esatta riproduzione di una immagine, perchè ogni forma di questa può scomporsi in tante figure geometriche, specialmente triangolari, mi parrebbe ben fatto che si mettesse dinanzi all'alunno una testa, un ornato, qualsiasi altro oggetto disegnato od inciso, dividendolo con linee che formassero tanti triangoli. Egli comprenderebbe così, che in questo tracciamento rigidamente geometrico è contenuto tutto l'oggetto, e che anche nelle figure a contorno molto ondolato, non ci sono se non piccole curve che congiungono fra loro le rette. Ciò avvezzerrebbe l'alunno a capire da senno che tutto nel disegno si converte in geometria; e lo capirebbe ancor meglio se le forme delineate che gli si pongono dinanzi, fossero divise in tanti triangoli rettangoli, perchè questa specie di triangolo é fra le più misurabili dall'occhio, e quella su cui è meno facile prendere abbagli.

Da tutto ciò è quindi da concludere, che se gli esercizi sulla geometria piana tornano adesso tediosi spesso agli alunni, e per conseguenza di pochissimo vantaggio teoretico e pratico (chè in un'atmosfera di noja, nulla s'impara bene), la colpa è troppo spesso de' maestri che scelgono la via più imprunata di rovi e di ortiche, anzichè l'altra allegrata da quel grande incentivo dello spirito umano, ch'è la brama di trovare nel nuovo gli elementi del bello e dell'utile.

Prospettiva. — Bene insignoriti i giovani nelle lezioni rudimentali di geometria, si porga loro un'istruzione, pur rudimentale, della prospettiva lineare, procedendo collo stesso metodo, cioè quello di tracciare le operazioni sulla tavola nera, che gli alunni dovranno ripetere sulla carta. Dappoi il maestro li inviti, uno ad uno, a darne le spiegazioni a voce.

La maniera più opportuna e più pronta per far comprendere chiaramente cosa sia prospettiva, è quella di usare, sulle prime, del noto traguado, delineando la immagine dell'oggetto reale come apparisce sul vetro interposto, specie di diafragma su cui è solo possibile fissare i limiti d'un oggetto quali si dipingono nella retina. In seguito si dimostrino le ragioni delle regole prospettiche, applicandole a corpi regolari la cui prospettiva rappresentabile non abbia troppe complicazioni di linee. Tornano convenientissimi all'uopo i solidi geometrici, e in particolari i più semplici, come il cubo e il tetraedro. Anzi io crederei che il cubo solo dovesse far le spese di queste lezioni primordiali; e ciò per non urtare nell'inconveniente di voler il molto da chi non è in grado di dare che il pochissimo.

Non si tratta già con queste lezioni puramente elementari di formare degli scenografi o dei vedutisti, ma

solo di far comprendere a menti inesperte le norme fondamentali della prospettiva, subordinate alle leggi della visione, e di farle applicare, più assai col ragionamento che non colla regola, ai disegni che i giovani caveranno in seguito da esemplari di rilievo (1). Ed ora di questi esemplari.

(1) Parecchi trattati di Prospettiva potrei indicare come opportuni anche allo insegnamento elementare di tale disciplina, ma io mi limito a citare quello del *Thénot*, perchè mi pare più chiaro di molti fra i più lodati, e quindi più adatto ai principianti. In ispezialità vi è svolto, meglio che in altri, il problema sulla frazione del punto di distanza, quale modo di poter operare coi punti di concorso sempre dentro il quadro. Di così fatto libro v'è una buona traduzione italiana. (V. THÉNOT, *Trattato di prospettiva pratica ecc. Traduzione italiana di Adriano de Bonis*. Firenze 1851).



VIII.

Quarto Periodo



PRIMI ESERCIZI DAL RILIEVO

Il nostro alunno è divenuto franco segnatore di rette e di curve a mano libera, ha visto con quali mezzi si trovi l'insieme di un esemplare delineato, esercitò la mano e la mente nella geometria piana, conosce le regole fondamentali della prospettiva: è dunque tempo di porlo dinanzi a modelli che gli additino quelle forme delle quali dovrà valersi o come artiere, o come artista: forme che si risolvono, rispetto ad un insegnamento elementare, in parti d'ornamento, o tolte dalla figura umana, ovvero anche di animali più in uso nella ornamentazione.

Qui sorgono nuove questioni fra i maestri del vecchio conio, seguaci del così *faceva mio padre*, ed i progressisti che combattono ad oltranza rancide abitudini nemiche giurate della ragione. V'è poi un terzo partito, che pretende di tenere il giusto mezzo, e intanto cammina esitante, per paura di cadere nell'uno o nell'altro estremo, e riesce a nulla di concludente, solito destino dei terzi partiti.

Parliamo innanzi tutto di questo, il quale ha per costume di dare a' primi esemplari incisioni di pezzi ornamentali nelle scuole d'ornato, e di teste, di gambe, di braccia in quelle di elementi di figura. Fra breve vedremo quanto ci sia di poco raccomandabile in quest'uso; intanto congratuliamoci di un fatto confortante: vale a dire, che quasi in nessun luogo si destinano più a primi esem-

plari quei famosi occhi, nasi, orecchie coi quali fu tormentata, da barocchi insegnanti, la infanzia di noi vecchi; e neppur si fa più buon viso alle famose foglie graduate a numeri, dell'Albertolli, buon'anima sua, foglie che non erano se non una siacca e male ombreggiata imitazione di scelti ornamenti scolpiti o dipinti nel cinquecento.

Meglio certo valersi all'uopo delle incisioni di cui ho parlato sopra, specialmente se tratte da grandi maestri o dal vero; ma v'è sempre l'ostacolo che colla matita è impossibile imitar bene un intaglio: ci vorrebbe la penna da scrivere, e non è per certo nei primordj dello studio, che si possa aver fidanza di vederla bene adoperata dagli alunni.

Preferibile quindi dare a tema oggetti riprodotti in litografia, perchè nelle tavole di questa maniera si vede il segno della matita, e quindi non è disagiata all'alunno ben disposto all'arte, portare la imitazione alla massima esattezza. Questo vantaggio è però guasto dalla cattiva abitudine di moltissimi maestri, di scegliere, solitamente, allo scopo indicato, litografie francesi ammanierate da quel segno attraente tutto di bravura, che accenna di volo e mai risolve la forma, glorioso unicamente di industri sottintesi e di audacissimi eccetera. Simili litografie non solo son difficili ad essere bene interpretate dall'alunno, ma lo avvezzano allo schizzo prima di aver imparato il disegno; e in ogni modo gli fanno credere inutile, anzi nociva, la diligenza.

Altri, e sono i progressisti ad ogni costo, trovando poco razionali ambidue i notati metodi, vorrebbero che gli alunni cominciassero a dirittura a copiare da cose di rilievo; ed io mi schiero in questo numero, appoggiato al seguente ragionamento. Le riproduzioni dal ri-

lievo offrono il sommo vantaggio di dar modo a chi le eseguisce, di intendere in una maniera, per così dire, palpabile, le ragioni delle apparenze di un oggetto, e lo scortare delle superfici poste in direzione obliqua rispetto all'occhio. Laonde quest'ultimo s'avvezza, fino dai primordj, a comprendere le forme nelle loro dimensioni reali ed il mutamento che ne segue, prodotto dalle leggi visive, o, a meglio dire, dalle prospettiche. Non è poi vero che le difficoltà del ritrarre dal rilievo sieno maggiori di quelle che vengono dal far copie dalle incisioni. Basta che il giovane si collochi a non meno di tre distanze dal suo esemplare, che sia avvezzato a non muover la testa nel fissare l'insieme, che in sul principio gli si diano ad esemplari, solidi geometrici regolari e non troppo complicati, e che, finalmente, gli si permettano le facilitazioni che ho già indicate, facendo speciale assegnamento sulla squadra a croce, la quale, rispetto alle cose di rilievo, è più vantaggiosa della graticola.

Io non sono per altro sì tenace su codesto punto, da escludere assolutamente gli esemplari in intaglio, in litografia od in disegno per quei giovani, che, avendo scarsa attitudine, provano somma difficoltà a cominciare dalla copia sul rilievo. Piuttosto sarei rigido rispetto ad un'altra massima di cui ora toccherò: massima, che non vedo generalmente seguita, e che mi par tale da meritare che vi si ottemperi sempre e con molta cura.

L'esperienza non breve fatta da me sull'istruzione elementare del disegno, mi ha dimostrato che il peggior modo di iniziare ai rudimenti dell'arte è quello di permettere ai principianti di trarre copia da una delle parti costituenti il modello, anzichè da tutte. In tesi generale,

non v'è nulla che lasci più spoglia d'idee e di criterj una mente giovinetta, quanto lo studiare divise le parti di un fatto, senza mai occuparsi a conoscere come queste si colleghino al complesso del fatto stesso. — Ora, applicando questa indiscutibile verità al disegno, ne viene che l'alunno il quale abbia disegnato, per esempio, il contorno di un esemplare senza che gli sia concesso modo o tempo di vederne gli effetti di chiaroscuro (i quali ne completano la forma, appunto perchè ne determinano il rilievo), non intenda sinteticamente nè il valore, nè l'importanza di quella forma. Egli vede che il suo modello in rilievo non ha altrimenti linee che lo contornino; eppure è forzato a produrre, a mezzo di un semplice contorno, un fatto che non sa ravvisare coll'occhio. Sarebbe altra cosa se fin da principio gli si dimostrasse come tale contorno non sia se non una preparazione convenzionale, ma d'altra parte indispensabile, della forma, e perciò torni necessario di compierlo col chiaroscuro, affinchè diventi giusta imitazione dell'oggetto.

Invece come si procede, ordinariamente, in quasi tutte le scuole? Si fa segnare un contorno da un oggetto gettato in gesso, poi si abbandona quell'esemplare per sceglierne un altro da eseguirsi egualmente in contorno; e così via per un tempo non breve, finchè l'alunno, più logico del maestro, reclama la grazia di poter mettere un po' d'ombreggio su quel suo delineamento.

Quanto meglio invece se egli fosse guidato a rappresentare colla linea ciò che vede dell'oggetto, e in pari tempo gli si rendesse conto e colla parola, e, meglio, con appositi esempj, delle parti che non vede; indi gli si facessero tracciare, a seconda delle sue forze, ma con la maggior possibile diligenza, le ombre proprie di quel corpo e le progettate su altri: allora avrebbe veramente

l'idea completa della forma postagli dinanzi; e un'idea completa, in qualsiasi disciplina, è sempre scala ad altre mille congeneri. Prendiamo un esempio, adattandolo al fatto pratico, e sarà più chiaro il concetto che esposi.

Si dia a soggetto di copia un solido geometrico, per esempio, un esaedro o cubo in gesso. Che cosa ci vede il giovane se lo guarda per angolo, col punto di vista superiore a tale solido? Tre superfici, due lati della base, i quattro della superficie superiore, e tre lati verticali (spigoli); ma non vede, perchè nascosti dalle pareti piane del cubo, nè l'area della base, nè due lati verticali, nè il legame di tutte queste parti fra loro. Ebbene, dategli prima a copiare il cubo foggiato in filo di ferro: così imparerà a conoscere l'intima struttura del corpo da ritrarre, e, quasi a dire, lo scheletro. Ponetelo in avvertenza (e non ne avrà bisogno, dato che abbia imparato un po' di prospettiva) come tutte le rette, parallele bensì fra loro, ma non tali rispetto alla linea di terra, sieno concorrenti ad un dato punto. Quando il giovane sia riuscito a delineare bene questo scheletro, gli si dia a ritrarre, pure in contorno, lo stesso cubo nella medesima postura, ma pieno, cioè di legno o di gesso; e finito ch'abbia anche questo contorno, gli si faccia porre giù la massa di chiaroscuro quale si presenta all'occhio, non badando se nei meccanismi del lapis usato per tale ombreggio vi apparisca lo stento, inseparabile da chi comincia. Non si tratta, in questo caso, di ottenere perizia di mano, ma si invece la comprensione di un principio. E in effetto, il giovane avrà, in codesta prova, compreso che la forma compiuta dell'esaedro non si può averla nella mente, se non conoscendone tutte le parti di cui si forma. Fatto questo primo esercizio sul cubo, si rinnovi per tutti gli altri

poliedri regolari sino all' icosaedro, che è il più difficile a rappresentarsi bene (1).

Sennonchè m' aspetto un' obiezione, o, piuttosto, il ripetersi di quella che mi venne fatta altra volta, quando, molt'anni sono, tentai dimostrare l' utilità di cominciare i rudimenti del disegno dalla copia de' poliedri. Perchè, mi si domanderà, porgere ad esemplare questi solidi, d'arida e sgraziata apparenza, anzichè qualche leggiadro ornamento di eletto stile, che porgerebbe il vantaggio di essere copiato di buona voglia dai giovani perchè li alletterebbe? Potrei rispondere riproducendo quanto scrissi in un mio libriccino a difesa di questo studio primordiale, sperimentato da me e da molti Francesi e Tedeschi come sommamente utile (2). Ma penso che gli avversi modificheranno la loro opinione, se porterò a sostegno, e, direi quasi, a glorificazione dei tanto vituperati solidi, alcune parole di uno de' più celebri istruttori del disegno, il Gillet, colle quali novera concisamente le buone ragioni per dover cominciare da così fatta prova. « L' applicazione (dic' egli) dei solidi geometrici allo studio del disegno, ajuta a dimostrare il principio della forma, o piuttosto la radice di tutte le forme nelle relazioni che esistono fra questi corpi regolari e tutti gli altri solidi dipendenti, sia dalla natura organica, sia dalla inorga-

(1) Quantunque in una scuola di disegno affatto rudimentale possano bastare in filo di ferro ed in legno i cinque poliedri regolari ed eguali (*tetraedro, esaedro, ottaedro, dodecaedro, icosaedro*), pure può riuscire vantaggioso, per alcune dimostrazioni geometriche o prospettiche, lo avere a disposizione anche altri solidi, quali i parallelepipedi rettangolari e romboidali, i prismi retti ed obliqui, le piramidi, i cilindri, i coni.

(2) *Considerazioni intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno* ecc. - Venezia, 1858, pag. 9.

nica. Questa applicazione ha quindi per oggetto di chiarire in ristretto i principj e le pratiche di cui dispone l'arte del disegno per fingere ed esprimere le tre dimensioni di un corpo sopra una superficie piana. La causa poi degli effetti prodotti dall'ottica, a mezzo dell'alterazione delle linee sopra tutti i corpi, viene posta in evidenza dai solidi geometrici in filo metallico, mediante i quali si guida l'allievo a rendersi conto delle diverse apparenze prodotte dalla prospettiva. » (1)

Se l'autorevole voce del Gillet sarà potente a grado che vi si pieghino gli avversarj dello studio de' solidi, non ispero il medesimo effetto sopra un altro punto scabroso del disegno elementare, vale a dire quello del chiaroscuro, sul quale l'empirismo signoreggia da sultano, malgrado le avvertenze molte ed ingegnose esposte da Leonardo da Vinci per volere fondata sopra norme indefettibili la scienza dell'ombrare.

Secondo i più, è giusto il chiaroscuro d'un disegno o di un dipinto, quando sieno a posto ed abbiano armonico valore di tonalità, lumi, mezzetinte ed ombre, sì proprie che progettate. Tale definizione va bene se consideriamo allo spazio che occupano queste tre condizioni. Non va bene, invece, quando si guardi all'intensità comparativa delle medesime. Questa dipende unicamente dal tono (non dal colore) del fondo su cui spicca il

(1) GILLET, Op. cit. pag. 21. Fortunatamente l'avversione ai solidi va diminuendo, anzi par vicina a mutarsi in simpatia sino nelle Accademie. Ce ne porse una recente prova quella di Genova, la quale nel nuovo Regolamento testè pubblicato a riforma delle sue scuole, prescrive per le Classi elementari, *il disegno a mano libera geometrico e prospettico da solidi in fil di ferro e poi da solidi in gesso od in legno*. Un mirallegro di cuore agli abili ordinatori di quel Regolamento.

detto oggetto di rilievo. Mi renderò più chiaro con un esempio.

Si prenda una palla bianca, e la si collochi vicina ad un fondo egualmente bianco, il quale sia ferzato dalla luce sotto lo stesso angolo d'incidenza del raggio illuminante la palla. Ecco gli effetti di chiaroscuro che ne vedremo: un lume assai ristretto, una massa d'ombra al lato opposto, sfumata in mezzatinta verso il lume e rischiarata alquanto nel suo tono più intenso dai riflessi luminosi del fondo; inoltre vedremo un'ombra proiettata e sul piano verticale e sull'orizzontale.

Lasciamo lume e palla allo stesso posto, e mutiamo solo il fondo, ponendocene uno scuro, più basso, p. e. di quattro toni. Quali cangiamenti avremo nel chiaroscuro? Eccoli. — La mezzatinta sul limite della parte del chiaro, sparisce, e la palla colà non si vede più tondeggiare; il lume si fa più diffuso, e si confonde colla mezzatinta; l'ombra propria è più smorta e più fiacca ne' riflessi, e così la proiettata. — Che se poi tale fondo si porrà nero affatto, allora la palla vi si disegnerà sopra come un corpo avente pochissimo rilievo.

Che cosa, in fin del conto, dimostra tutto questo? Dimostra solo, che il chiaroscuro d'un disegno tratto da un oggetto di rilievo, non s'accosterà mai a verità se non gli si dia il valore del tono dipendente dall'indole del fondo su cui si stacca. Si può dunque fissare con sicurezza quest'assioma, che *il tono del fondo su cui campeggiano i corpi è il regolatore del loro chiaroscuro*. Chi abbia la pazienza di leggere e meditare il Libro V del Trattato di Leonardo da Vinci, libro che tratta dei lumi, dell'ombra e della prospettiva, comprenderà come nei numerosissimi casi speciali (non tutti invero chiarissimi) esposti dal grand'uomo sulle differenti ragioni del chia-

roscuro, egli adombrasse questa teoria con quella padronanza e di scienza e di pratica, per cui salì alla più alta vetta dell' arte e quale artista e quale insegnante.

Eppure in quasi tutte le scuole, e non già solo nelle inferiori, ma nelle altissime eziandio, si pongono i fondi a capriccio, senza farsi carico di dar loro il tono che sta nel vero. Noi vediamo, troppo spesso, disegni ombreggiati tolti da gessi, caricati di campi scurissimi, quando il fondo su cui staccavasi il modello era più chiaro d' assai. Nelle scuole accademiche del nudo sentiamo lodate certe figure dal vivo, perchè condotte finitamente e ben degradate nel chiaroscuro: eppure spiccano su d' un fondo differente affatto di tono da quello grigiastro della parete su cui campeggiava il modello quando fu copiato. Ebbene, tanto quella copia dal gesso, come questa dal nudo, son ridotte false dal mutamento arbitrario del fondo. — Che cosa avrebbersi dovuto fare invece, per rendere esatti gli effetti del vero? Una cosa, a parer mio, semplice assai: tenere il fondo del tono presentato dalla realtà, senza la menoma alterazione. Ma, pur troppo, assai raramente si ottempera a codesta norma sì facile a seguirsi; e, di conseguenza, i poveri scolari, lasciati al bujo su tal punto, non sanno come uscirne in fatto di chiaroscuro, e arrivano sino alla fine di lor carriera, ignorando come abbiano a staccare le loro figure o i loro ornamenti da un dato fondo.

Da questa ignoranza su fatto tanto essenziale, credo derivi principalmente la scarsa perizia del chiaroscuro, che giustamente or viene rimproverata a molti, anche dei migliori, nostri artisti di pittura; e credo del pari, che dal molto sapere che possedeano su di ciò i sommi pittori del cinquecento, venisse la sovrana loro abilità a far parere di rilievo i prodotti usciti dal loro pennello.

Sono anzi d'avviso che lo sgradevole colorito di cui fanno brutta mostra molte delle nostre tele moderne, più assai che da tecniche difettose, o da poca cognizione degli effetti uscenti dal contrasto simultaneo de' colori, o da idee confuse sui colori complementari appariscenti nelle ombre del vero, derivi dalla poca perizia delle leggi ottiche concernenti il chiaroscuro, perchè (e mille esperienze lo dimostrano) il giusto chiaroscuro costituisce due terze parti del giusto colorito.

Ma torniamo al nostro principiante che abbandonammo da troppo tempo, non ad altro scopo però, che di chiarirgli un punto, il quale, una volta bene appurato, potrà salvarlo da molti e molti ruzzoloni nella sua carriera, sia d'artiere che d'artista.

S'intende da sè, che a tanto l'alunno non potrà giungere nè con due nè con quattro saggi in contorno ed in chiaroscuro eseguiti sui rammentati solidi. Ce ne vogliono parecchi e parecchi, e sempre commentati dal maestro colla guida indefettibile della prospettiva e delle leggi ottiche.

Ho già detto più sopra, che l'imparamento del disegno avrebbe a dividersi in due stadj; l'uno destinato ad essere istromento di cultura universale, l'altro via a studj di applicazione concernenti e le industrie e le arti maggiori.

Tale pensiero è antico in me, e altra volta non mi peritai dal manifestarlo, ma trovò scarsa accoglienza. Parve a molti, che la mia distinzione condannasse tutti coloro che non possono professare qualche ramo d'arte, a serrarsi in una cerchia d'istruzione troppo arida, la quale li priverebbe di quanto ha di più dilettevole il disegno, la riproduzione cioè di bei modelli. Mi si accusò, fra le altre, di isterilire la mente e l'occhio coi seccumi geo-

metrici, quando l'una e l'altro andrebbero educati a comprendere la bellezza del vero, e a saperla degnamente rappresentare.

Se non mutai opinione allora, meno mi sento disposto a mutarla adesso che la vedo sorretta, e, di più, lumeggiata con ben maggiore forza di ragioni, nella pregevolissima Relazione già citata, sullo insegnamento del disegno, offerta al Congresso pedagogico tenutosi in Napoli nel decorso anno.

Trattandosi di uno scritto che è noto a pochi perchè poco diffuso, credo che sarò ringraziato dai lettori se riporto qui due brani in cui si dimostra la necessità della riferita divisione.

«La Commissione è venuta in questa idea, che nella materia che ci occupa non deve considerarsi il disegno come il principio di una carriera qualunque, o come un semplice abbellimento sociale dello spirito, ma come una parte importante di educazione per tutte le classi, come coltura generale, indispensabile ai produttori e ai consumatori, quanto è indispensabile il saper leggere e scrivere, e sempre indipendentemente da ogni applicazione. »

«Dopo i principj esposti divien chiaro che l'insegnamento debba subito cominciare da ciò, che, in modo diretto, valga ad educare l'occhio dell'alunno a ben distinguere gli *spazj* o le *forme* e ad esercitar la sua mano a ritrarli; debba continuare sino a che questa educazione e questo esercizio dia risultati soddisfacenti, e debba cessare quando diviene applicazione. Lo scopo di questo insegnamento è di porre il giovane nel caso di poter delineare fedelmente e il più semplicemente che sia possibile, ciò ch'egli vede. — E basta. » (pag. 5)



IX.

Quinto Periodo

DISEGNI DA SCELTI MODELLI

A parer mio, uno de' più preziosi precetti di Leonardo è quello che dice, non doversi *passare ad una seconda cosa* se non si abbia *bene nella memoria e nella pratica la prima*. Fondato su questo santo principio, stimo dunque utile il raccomandare, che non si invitino i giovani a disegnare da bei modelli ornamentali se non sieno prima ben franchi nelle discipline premesse. Nulla è più dannoso al rapido progredire nei fondamenti del disegno, quanto il porsi a ritrarre da un modello in rilievo senza aver l'occhio sicuro a coglierne le proporzioni, e la mano ad improntarne, per così dire, la forma, di primo getto; aggiungerò che nulla vi è di più scoraggiante pei giovani stessi. — Quell'avvedersi fino dalle prime linee, che non riescono a far cosa, non che accettabile, neppure vicina lontanamente all'originale, li scora, li avvilitisce; e più che tentano uscire dal prunajo, più vi si intrigano. Quelli invece che si son fatti abili negli esercizi rudimentali di cui discorsi nei precedenti capitoli, quelli che sanno trovar coll'occhio le misure, e colla mano segnar precisa la forma, quelli che impararono a guidar il raziocinio colla prospettiva, non si perdono d'animo, e copiano un fogliame gotico colla serena imperturbabilità colla quale copierebbero un solido geometrico.

Rispetto alla scelta de' modelli ho già detto il mio pensiero a pag. 24-27; e nell'appendice relativa ho anche

registrato parecchi di quelli che mi parrebbero indispensabili per ogni scuola avviata al secondo grado di studio.

Rispetto poi al modo di eseguire i disegni dai prefati modelli, bisogna che io ci fermi su un poco la parola, perchè l'argomento è importante assai, ed anche, per disgrazia, pregiudicato da male abitudini, difficilissime a sradicarsi come tutte le inveterate.

Si prescrive, prima di tutto, all'alunno di scegliere carta tinta, possibilmente d'un tono non fosco, ma freddo nella tinta, perchè le tinte fredde, più assai delle calde, riescono armoniosamente simpatiche all'occhio, e non mostrano, come queste, stridule dissonanze col gesso usato pei lumi. La tinta adoperata per le due Tavole N. X ed XI sarebbe, secondo me, la preferibile. La carta tinta presenta un gran vantaggio sulla bianca per la ragione, che, servendo quale mezzo-tono (mezzatinta), risparmia tutto il lavoro necessario per questa quando si voglia ottenerla sulla carta bianca, e, di più, addestra meglio alle gradazioni del chiaroscuro, e quindi a restringere convenientemente le piazze del lume principale.

Affinchè per altro lo scolare, innanzi di porsi alla copia di modelli complicati, acquisti un limpido concetto degli effetti di chiaroscuro rispetto alla totalità del modello, stimo assai vantaggioso (e ne feci l'esperienza) che gli si dia a preliminare esercizio la riproduzione chiaroscurata di una palla bianca o di legno, o di gesso. Questo corpo sferico, presentando, a preferenza di ogni altro, senza interrompimenti, e graduate fra loro, le tre masse componenti il suo chiaroscuro, cioè quella della luce, l'altra della mezzatinta, la terza dell'ombra, sì propria che proiettata, coi relativi riflessi, offre le condizioni più semplici, e perciò più agevolmente intelligibili, dei modi opportuni per dare alle copie de'solidi le apparenze del

rilievo: fatto importante, perchè tali apparenze sono facilmente frantese da chi non è ben avanzato nelle ragioni dell'arte (1). Ben riuscito questo esperimento (nè ciò s'ottiene senza averlo più volte ripetuto), vediamo con quali avvertenze abbia l'allievo a disegnare da modelli ornamentali pregevoli per belle forme e sceltrezza di particolari.

Stia egli seduto a tre distanze almeno dalla maggior dimensione di quelli, affine di poterne abbracciare il complesso ad occhio fermo. Per quanto il Thénot, nel suo Trattato di prospettiva pratica, ci venga a dire che Raffaello poneva i suoi modelli a non più che due distanze e mezzo dall'occhio (il che non viene rafforzato nè dalla osservazione, nè dalla storia), non è per questo men vero che la ragione ottica chiede la predetta misura ed esclude le minori.

Resta ad esaminare di quale grandezza debbansi tenere i disegni, perchè rispondano alla prefata legge ottica. I più de' maestri li vogliono d'una misura piuttosto considerevole, perchè dicono, che, usandosi a disegnare in grande, si impara meglio a rendersi conto della forma del vero e a rappresentarne i dettagli, mentre, invece, abituandosi a disegnare in piccolo, si corre il rischio di cader nell'incerto e nel *presso a poco*, vizj fatalissimī. Di più, mal si discernono i difetti della propria opera, che per contrario apparirebbero lampanti se questa fosse di

(1) Affinchè lo scolare avesse compiuta nozione delle principali leggi regolatrici del chiaroscuro, converrebbe aggiungere alla palla un esaedro, che darebbe le condizioni di luce e d'ombra riferibili alle superfici piane nelle differenti loro posture rispetto al raggio illuminante; ma una simile dimostrazione sarebbe forse soverchia alla intelligenza di inesperti principianti, e quindi la serbo per la seconda Parte, in cui svolgerò le norme del chiaroscuro applicabili alle arti maggiori, e specialmente alla pittura.

gran misura. Aggiungono, che l'abitudine al disegno piccolo impedisce di far l'abito a quello grande, a cui pur bisogna si avvezzino ed artieri ed artisti.

Poche parole basteranno a dimostrare, quanto simile ragionamento sia erroneo, e quali danni apporti a coloro che si ostinano a reputarlo giusto.

Il disegno in grande trascina forzatamente a grandi abbagli d'insieme, perchè l'occhio fermo (e se non lo è, cessa la possibilità di *insiemare* bene), non potendo abbracciarlo completamente, è costretto a girare per tentare di riuscirvi, e vedendone quindi un pezzo per volta, non può raffrontarlo col tutto. Il disegno in grande, se a chiaroscuro, avvezza a riprodurre i più minuti particolari d'un oggetto, il che rende assai più difficile il perfetto conseguimento dell'armonia e della bilancia ne' toni. Il disegno in grande, finalmente, quando si è mutato in abitudine sin dai primi anni, impedisce che s'impari a disegnare in piccolo, ch'è il solo modo possibile di aver la riproduzione completa d'un oggetto in breve tempo, ed anche il solo opportuno per le invenzioni.

Ma come poi, chiedono molti, si avranno ad eseguire i disegni in grande quando occorrano? Semplice risposta: si segua l'esempio dei nostri sommi artisti del passato, i quali dai loro studj tracciati sempre in piccolo, cavavano, a mezzo della graticola, gli spolveri ed i cartoni in grande da trasportare o sulle tele, o sulle mura-
glie, teatro alle macchinose opere loro (1).

(1) Sulla ragione prospettiva che obbliga a tenere al più di Cm. 50 la maggior dimensione di una immagine copiata da un oggetto qualsiasi, ho discusso a lungo nel mio opuscolo già citato: *Considerazioni sullo stato attuale delle arti in Italia e sull'influenza ecc. Venezia, 1857*, in 8. Ma dovrò ritornare su tale argomento nella Parte seconda, quando dovrò trattare dello studio dal modello vivo.

È massima incontestabile di pedagogia, che l'intelligenza d'un fanciullo profitta assai poco di tutti quegli studj che non sieno applicabili a qualche fatto di cui dovrà un giorno valersi; e ne è pure un'altra, che si corrompono le potenze dell'attenzione e quelle della memoria col balzare da un dato ordine di cognizioni ad un altro del tutto opposto. Applicando questi, che potrebbero dirsi assiomi pedagogici, allo insegnamento del disegno, non si può accettare il sistema comunemente usato nelle scuole, di far passare un alunno dalla copia di un dato esemplare, ad altro in diametrale divergenza da quello: come, ad esempio, da uno di stile classico ad uno di gotico. E meno si può accettare l'altra usanza di far ritrarre un pezzo d'ornato spettante alla forma complessa di un determinato monumento senza indicare a quali casi ed a quale concetto sia conveniente adattarlo. Agli imperiti (ed ogni alunno lo è) i frammenti d'una composizione assai difficilmente servono a fargliela concepire intera, perchè all'intelletto umano riesce più agevole l'afferrare i fatti sinteticamente che non per analisi.

Perciò mi piacerebbe che i maestri facessero procedere i loro alunni da stile a stile, sin che ne avessero copiate tutte le parti (ornamentali, s'intende) che ne costituiscono l'essenza. Poi vorrei che quando i giovani avessero riprodotto separatamente le principali decorazioni di un dato monumento, fosse loro addimostrato come quelle debbano star unite per comporre il tutto di cui sono frazione. Non v'è altrimenti bisogno che per mettere ciò in evidenza, i maestri si attengano ad opere già esistenti; possono anche cavarne il combinamento dalla lor fantasia. Basta che le mostrino delineate agli alunni, affinchè si convincano che quanto hanno copiato può avere un'applicazione.

Questa maniera d'insegnare gli elementi del comporre, è, senza dubbio, un che di simile al far camminar i bimbi col carruccio; ma è il modo, ad avviso mio, meglio adatto per disporre l'intelligenza alla composizione veramente libera. Il veder poi il maestro schizzare o sulla carta o sulla tavola nera simili composizioni, mette negli alunni una grande confidenza nel valore dell'insegnante, e li anima ad operare del loro meglio quando son richiamati a dover porre in netto così fatti concetti. Essi, col molto copiare da molti modelli, e coll'averne riprodotti parecchi a memoria nel modo che in seguito dirò, sono in condizione di ricordarne bene le forme elementari, che devono essere il fondamento delle composizioni schizzate dal professore. Per conseguenza, non hanno altro bisogno che di conoscere in qual modo codeste forme si debbano collegare fra loro, adattandole ad un soggetto dato.

Ora veniamo al modo tecnico col quale gli alunni dovranno riprodurre gli esemplari dal gesso. Su tal punto, più assai che le parole, valgono le dimostrazioni grafiche; e la migliore fra tutte sarà quella, che il maestro, se valente davvero, si metta in mezzo a' suoi scolari, e disegni da uno, da due, da dieci esemplari, mostrando così il come si debba fare.

Siccome però non son troppi i maestri che s'attengano a tale norma, e parecchi anche fra quelli che la seguitano, più che svolgere logicamente il processo disegnativo, lavorano secondo le loro idee preconcelte, senza lasciar discernere il metodo, così su questo dirò ora alcune parole. Nel dubbio per altro che le non bastino a chiarire interamente il mio concetto, invio il lettore alle due Tav. X ed XI, che suppliranno, io spero, al difetto temuto. D'altronde ho già avvertito trattarsi

di un argomento bisognevole di una dimostrazione grafica per essere ben capito. Or eccomi al metodo.

Premessa una verticale intercisa da un'orizzontale, che formi croce, attraverso il mezzo della carta, si ritragga l'insieme del modello con leggieri tracciamenti a figure geometriche, i cui lati ed angoli rispondano a quelli presentati dal complesso dell'esempio, e tutto lo comprendano (V. fig. 46 Tav. X). Per trovare in quale rapporto stieno le inclinazioni delle linee principali colle due linee intersecantesi di cui ho parlato, si usi la già descritta squadra a croce.

Tracciato così l'embrione dell'insieme coll'ajuto delle forme geometriche, si proceda a contornare le parti principali, ma con segni leggieri tanto da quasi poterli levare, occorrendo, col semplice sfregamento delle dita. Avremo allora il secondo grado di delineazione, che è dimostrato dalla fig. 47 della stessa Tav. X.

Il terzo grado lo otterremo, ponendo giù tutte d'un tono piuttosto debole le masse d'ombra, valendoci all'uopo d'uno sfumino di carta sugantè, o, meglio, di pelle. Se restano macchie, si tolgano colla punta del lapis, granendo, e anche tratteggiando a tratticelli appena visibili. Ne avremo l'effetto raffigurato nella fig. 48 della Tav. XI. Dappoi si dia al campo il tono che manifesta nel vero esattamente, senza arbitrij di sorta: chè già ho dimostrato, spero ad evidenza, come solo dal tono del fondo dipendano gli effetti di chiaroscuro d'un corpo.

Per ultimo, si diano tocchi di gesso nei posti su cui batte il lume maggiore, e risoluzioni di scuro in quelli ove la luce non entra neppur riflessa; e se tutte queste cose saranno state condotte con giustezza, secondo le leggi dell'ottica (prospettiva del tono), ne usciranno, con poca fatica e gradevoli meccanismi d'ombreggio, disegni di

spiccato rilievo. Di ciò intesi dare un saggio colla fig. 49 della citata Tav. XI (1). Ora riassumiamo:

Primo Grado: Tracciamento geometrico dell'insieme;

Secondo Grado: Contorno di tutte le parti principali;

Terzo Grado: Preparazione delle parti ombrate, tenute di un tono debole ed eguale;

Quarto Grado: Compimento del disegno a tutto effetto, colla applicazione dei lumi e degli scuri maggiori.

Agli studj dell'ornamento, sia di fogliame, sia di intrecci a meandro, si inframmetta quello delle teste e zampe di alcuni animali veri o fantastici, più adoperati nella decorazione, riserbando però un accurato studio di tutto l'animale quando lo allievo sia già ben innanzi nel tirocinio dell'ornamento.

Fatti esperti gli alunni nei rammentati esercizi, si chiamino ad altra prova più difficile, ma di somma necessità nella pratica di qualsiasi ramo artistico. Si facciano loro copiare gli esemplari stessi su cui già studiarono, non più a tre distanze dall'occhio, ma a dieci, a venti; e se le condizioni del locale lo permettono, anche a distanze maggiori: e si chieda ch'essi ne eseguiscono le copie coi precisi effetti di chiaroscuro manifestati da quelli nella mutata collocazione. Naturalmente, visti da così lontano, spariscono i frastagliamenti d'ombre e di luce proprj degli oggetti veduti da vicino, e trionfano i così detti partiti di massa, che sono per l'artista

(1) Per le dimostrazioni grafiche relative avrei dovuto valermi di due tavole portanti in disegno un ornato; invece mi giovai di due che troveranno il lor posto in uno dei capitoli della seconda Parte: ciò feci per la considerazione, che, tanto rispetto ai modelli d'ornato come a quelli di figura, i principj reggitori del chiaroscuro sono sempre i medesimi.

i più importanti, perchè egli deve, il più delle volte, rappresentare la verità nelle sue apparenze lontane dall'occhio, anzi che nelle vicine. Gli scenografi, i decoratori di stanze, i pittori, così detti, di gran macchina, i paesisti, gli scultori d'opere monumentali, son quelli che più abbisognano di così fatto esercizio sugli esemplari posti a molta distanza; e guaj per essi se non vi si applicassero: anche essendo ottimi disegnatori, non giungerebbero ad accaparrarsi nè il favore del pubblico, nè quello degli intelligenti.

È tanta l'importanza di questo fatto, ch'io credo non disutile spendervi intorno alcune considerazioni miranti specialmente a levar di pianta equivoci dannosissimi.



CONSIDERAZIONI

SULLA MASSA E SUL DETTAGLIO NEL CHIAROSCURO

Io reputo necessario che il maestro, quando abbia esercitati per un certo tempo i suoi alunni a trar copie da modelli in rilievo posti a molta distanza dall'occhio, debba adoperarsi a persuaderli di far sempre il massimo assegnamento su due principj seguiti costantemente dai grandi maestri del passato, ed invece, pur troppo, negletti da moltissimi de' moderni artisti d'Italia, anche fra i più celebrati.

Questi due principj possono formularsi così:

1. Procurare che nelle opere spicchi piuttosto la totalità dell'effetto, che non voler giungere a questo coll'accarezzamento minuzioso dei dettagli;

2. Tralasciare il lavoro particolareggiato in tutte quelle parti di un'opera, le quali, dato fossero di rilievo, non si vedrebbero che per massa, dal punto in cui deve supporli collocato l'osservatore.

Col primo di tali principj si obbedisce ad una legge naturale irrefragabile: quella, cioè, che gli oggetti della verità s'imprimono nella retina e da questa nell'anima, per mezzo soltanto del loro complesso, e non mai de' loro particolari. Pel fatto, quando nel casuale incontrarci con persona non mai veduta prima, ne riceviamo impressione o gradevole, o sinistra, simile impressione non ci viene altrimenti dal discernere nell'una o nell'altra parte del suo corpo qualche cosa di simpatico o di disgustoso, ma

si invece dallo scorgere nel totale, anche guardato alla sfuggita, un'impronta complessa che ci dà tosto l'idea di qualità pregevoli o disprezzabili. Avvertiamo, per contrario, molto dopo, e in seguito a minuzioso esame, i particolari fisici di quella persona, ed anche i materiali del suo abbigliamento.

Quanto avviene rispetto all'uomo, avvien pure rispetto a tutti gli altri oggetti della verità, anche inanimati. Un bell'albero ci alletta per le sue armoniose linee, pel verde vivo delle masse frondose; ma non badiamo, se non dopo un quieto esame, ai nodi del suo tronco ed alla svariata portatura de' suoi rami. In sostanza, noi comprendiamo visualmente gli oggetti per massa, e la massa è quindi la causa efficiente dei giudizj nostri relativi alle prime impressioni dell'occhio. È la vecchia storia di tutte le vicende umane: chè la impressione di ogni fatto materiale o morale è ricevuta da noi per impulso sintetico, anzichè per l'analitico.

E in arte si ottempera a codesta legge anche usando della seconda massima da me accennata, che consiste appunto in un sapiente non fare. Due parole basteranno a dimostrarne la giustezza. — In qualsiasi corpo guardato ad una certa distanza si vedono (e sempre subordinati alla massa) i particolari della parte illuminata; pochissimo invece, e talvolta nulla, quelli della parte in ombra. Chi col pennello si proponesse di tracciare decisi i dettagli che pur si vedono anche dove non batte la luce quando si guardino i corpi da vicino, farebbe precisamente il contrario di ciò che mostra il vero. Ritornerò su questo punto vitalissimo nella seconda Parte di questo libro.

Questi principj furono la guida costante dei nostri migliori antichi, da Giotto, si può dire, fino ai valenti

barocchi del seicento, chiaroscuratori per eccellenza; ma la palma in quest'argomento, è debito dichiararlo, devesi ai Veneziani. Guardiamo, per esempio, una Venere di Tiziano (quella nella Tribuna degli Uffizj a Firenze, ch'ha il cagnolino dormente), ci sentiremo rapiti da quel totale sì largamente modellato, sì succosamente colorito, sì ridondante, mi si passi la frase, di rilievo; ma se affisseremo l'occhio su qualche appiccatura di ossa o su qualche estremità, ci troveremo più di una maccatella da riprendere. E che importa, se la impressione che l'artista si proponeva di trasfondere nel riguardante, è da questo sentita piena ed intera? Che se poi, venendo ad un esame minuto sulle drapperie e sugli accessorj, ci troveremo particolari omessi od appena adombrati, comprenderemo lo studio e lo ingegno del sommo artista a tralasciare quelle minuzie che avrebbero distratto l'occhio, e con esso l'anima, dalla ammirazione della voluttuosa divinità, se pur qualcosa di divino rappresenta quella bellissima nuda, o non piuttosto, come pretendesi, un'amata del duca d'Urbino per cui il Vecellio la dipinse.

A meglio dimostrare la preferenza che aver deve l'effetto totale sui particolari, prendiamo un altro esempio, forse più significativo dell'ora narrato. Facciamoci a guardare una figura di quel grande che fiorì quando l'arte non era ancora uscita dal carruccio, il maraviglioso Giotto. Ebbene, i suoi santi, i suoi angeli, mentre sono inarrivabili per espressione e presentano, in pari tempo, giustezza di movenze e verità di drapperie, si appalesano lavori imperfetti quando ne prendiamo ad esaminare i particolari: segno evidente codesto, che, raggiunto l'effetto nella totalità, non vien che assai leggermente danneggiata l'opera dalla minor perfezione delle forme particolari.

Volgiamoci invece alle opere dei valenti pennelli odierni, e di quelli d'Italia in ispecialità, che pur si mostrano sì abili nel condurre con ingegnosa verità tutto quanto ha nome di accessorio; e vediamo se sappiano con eguale potenza far comprendere, a prima vista, la verità della rappresentazione, sì che non ne vengano dubbiezze o confusioni nell'osservatore. Nessuno io credo oserebbe affermarlo.

Chi si ponesse a cercare la causa di questa grave mancanza, che, ripeto, è comune anche ai più celebrati, credo la troverebbe nel mal uso di quasi tutte le scuole di far istudiare la verità, non altrimenti ne' suoi effetti di massa, ma invece nella precisione dei dettagli. Tanto i maestri son persuasi essere questa la sola via per bene apprendere la imitazione del vero, che dal principio al fine della istruzione artistica vi tengono obbligati gli alunni. Chi abbia in pratica qualsiasi scuola accademica, vi avrà visto i giovani condannati a chiaroscurare dal modello, a pochi passi dall'esemplare, illuminato invariabilmente da sinistra a destra. Se chiedete il perchè di quest'uso, vi si risponderà, con la fermezza della convinzione, doversi studiare la verità ne' suoi più minuti particolari se vuolsi riuscire a rappresentarla degnamente.

Così i poveri giovani giungono al fine dei loro studj, senza aver vista mai la verità all'aria aperta, o a molta distanza dall'occhio. Per essi copiare dal vero significa averlo sotto il naso, perchè i maestri son riusciti a persuaderli che solo visto da vicino può presentare que' dettagli che sono da scrupolosamente imitare se vuolsi far bella opera. Di tal guisa questo grande maestro ch'è il vero, diventa veicolo di falsità, perocchè obbliga, riprodotto nel modo ora detto, a falsare le ragioni medesime

della prospettiva, che pur dovrebbero essere le sole guidatrici dell'arte.

Diffatti, poniamoci a preparare, entro una piccola stanza, gli studj per un quadro, le cui figure principali sieno supposte ad un punto di distanza, puta caso, di dieci metri dall'osservatore. È chiaro che se tali studj sieno cavati dal vero alla distanza di soli tre o quattro metri, avranno effetti di chiaroscuro ed anche di linee sensibilmente diversi da quelli che dovrebbero rappresentare nel quadro. Se l'artista ve li trasporta identici, è indubitato che urta nel falso quanto più tenta di accostarsi agli studj eseguiti nella sua stanzetta.

Si smetta una volta codesto viziato sistema; e solo modo a riuscirvi stimo quello di voler, che, sino nelle scuole elementari, si facciano copiare spesso modelli posti a differente distanza, ed anche collocati all'aria aperta (1).

Di quanta importanza sia avvezzare per tempo a conoscere gli effetti di massa relativamente alle distanze da cui devono essere veduti gli oggetti, dimostrerò più ampiamente, nella seconda Parte di questo lavoro, quando mi farò a parlare della prospettiva del tono.

(1) A condanna di questo e di errori congeneri ci lasciò Leonardo il seguente insigne precetto: « Grande errore è di quei pittori i quali ritraggono una cosa di rilievo a un lume particolare nelle loro case, e poi mettono in opera tal ritratto a un lume universale in campagna, dove tal'aria abbraccia ed illumina tutte le parti delle vedute a un medesimo modo; e così costui fa ombre oscure dove non può esser ombra; e se pure ella vi è, ella è di tanta chiarezza che è quasi impercettibile: e così fanno i riflessi, dove è impossibile quelli esser veduti. » (*Edizione di Roma*, pag. 79).



XI.

METODI DA USARSI NELLE CORREZIONI

Per quanto sieno lodevolmente condotti dai giovani i disegni di cui finora parlai, non possono mostrarsi affatto esenti da errori, giacchè lavoro di mani non ancora entrate in dimestichezza colla matita. Bisogna dunque che il maestro, accertatosi di tali errori, si adoperi a correggerli, collo scopo principalmente che gli scolari non ci ricadano più. Ma quali poi i modi più accomodati a simile scopo? Anche su di ciò v'è disparità di pareri fra gli insegnanti, e, sgraziatamente, i più saggi non sono i meglio ascoltati.

Il maggior numero ha il costume di eseguire le correzioni sul disegno medesimo dell'alunno, procurando così di far sparire quanto vi fosse d'errato. A parer mio, questa maniera è da escludersi affatto pei seguenti tre *perchè*, che io subordino agli studiosi della pedagogia artistica.

1. L'alunno, non vedendo più il proprio errore, lo dimentica, e quindi neppur pensa ad emendarlo se vi ricade, perchè non è più in grado d'avvedersene.

2. Sicuro che il maestro accomoderà i suoi farfalloni, non presta attenzione ad evitarli, e lascia andare sbadatamente la matita.

3. Sentendo lodati i suoi disegni, che forse avrebbero avuto biasimo senza le pietose mani dell'istruttore, monta in orgoglio sino a credersi già provetto.

Altri maestri si contentano di notare gli errori soltanto a voce, esigendo poi che i giovani li correggano da sè. È senza dubbio metodo da non biasimare, perchè obbliga l'allievo ad andar innanzi colle forze proprie; ma non raggiunge abbastanza lo scopo, se non ci vada compagno l'esempio: conviene assolutamente far vedere come si abbia a correggere, se no s'arrischia che sieno frantesi anche i migliori consigli.

La pensano quindi meglio quegli insegnanti, che, dimostrato all'alunno l'errore, o gli tracciano il modo di toglierlo in un lato della carta su cui sta il disegno, ovvero segnano la forma emendata sul disegno stesso, per quanto finito, con una linea rossa ad inchiostro; la quale, rimanendo indelebile, diventa ammonimento così severo dell'errore da lasciar speranza che non sarà rinnovato, ed inoltre impedisce che sorgano nell'animo dello scolare i funesti orgogli d'una abilità mendace.

Parecchi fra i moderni precettisti del disegno proclamano come buonissimo metodo quello di far in maniera che gli scolari si correggano reciprocamente i loro disegni, salvo poi al maestro di pesare il valore di quelle correzioni. Non ne posso dir nulla perchè non lo sperimentai, ma dubito possa dare i vantaggi che que' precettisti promettono. Intanto, se gli alunni non sono che esordienti, male possono essere in grado di scorgere un errore, specialmente di sistema, e meno di indicare come s'abbia ad emendare; poi sospetterei che questo precoce esercizio della critica, tuttochè relativo a coserelle di poco conto, non fosse per ingenerare nei giovani od inconsulte superbie, od importune pedanterie, o, più probabilmente, astiosi rancori degli inetti verso i più abili.

Quando si parla de' metodi da usarsi nelle correzioni, bisogna, di necessità, toccare d'una questione che vi è

strettamente legata; ed è quella del numero di scolari a cui può vegliare un maestro. Gli è chiaro che simile numero debba stare in relazione al modo usato¹ dall'insegnante nello istruire, e codesto modo si riassume nel metodo di correggere.

Se un istruttore, per esempio, stima opportuno di rivedere ogni giorno i disegni de' suoi scolari, a fine di emendarne gli errori di mano in mano che si manifestano, non gli sarà di certo possibile il far lezione a più di quaranta alunni contemporaneamente, e saranno ancor troppi.

Ma se, per contrario, egli delinearà sulla lavagna un esemplare, o traccierà un problema di prospettiva, colla intenzione che gli scolari riproducano l'uno o l'altro il più esattamente che possono, allora sarà in grado di prestarsi anche per l'insegnamento di sessanta alunni. Vero è ch'egli dovrà poi correggere tali riproduzioni; ma le non gli ruberanno gran tempo, se egli adotterà la massima, che mi pare sotto ogni riguardo giustissima, di non essere ad ogni momento addosso allo scolare per dargli consigli. No: io credo che questa abitudine, già inviscerata in quasi tutte le scuole, sia piuttosto dannosa che utile; impedisce se non altro, che si possano misurare presto le forze dello scolare, e che si scorga se egli sia una di quelle indoli che si devono far avanzare colla lode o col biasimo.

Coll'ultimo metodo da me accennato, cioè delle correzioni reciproche fra alunni (metodo che s'accosta a quello del mutuo insegnamento), un maestro può vegliare utilmente anche cento giovani, se egli li divida in gruppi, e ad ogni gruppo destini uno speciale modello. In tal caso la lezione, venendo data piuttosto per gruppi che non per individui, può camminar più spedita; ma, ripeto, ciò non consiglierai per le ragioni anzidette.

Se da tutto ciò apparisce chiaro che il numero degli scolari d'una scuola deve modificarsi a seconda del metodo tenuto dal maestro, è per altro vero che prendendo a regola i metodi più razionali, avversi del pari alle trascuraggini e alle minuziose lentezze, si può fissare, come termine medio fra due estremi opposti, che un maestro non può contemporaneamente istruire bene se non dai trentacinque ai quaranta alunni. Se è indispensabile che la scuola ne abbia di più, è forza dargli ad ajuto un assistente quando il numero tocchi ai cinquanta, due se arrivi a cento, e così via.



XII.

ESERCIZI DI MEMORIA

A tutti i rami delle umane cognizioni è senza dubbio applicabile il detto dell'antico filosofo, che il nostro sapere sta nel ricordarsi; ma lo è, io credo, molto di più alle arti del disegno, le quali solo dalla memoria ricevono la potenza del riprodurre, ed eziandio quella dello immaginare. Se l'artista non riesce a contenere entro la reminiscenza le forme vedute o copiate, non solo non è in grado di rifarne l'immagine quando l'esemplare gli manchi, ma non può neppur salire collo intelletto alla composizione: perchè la composizione (ce lo dice la stessa parola) non è se non il combinamento di forme già vedute dall'occhio e ricordate dalla mente, nell'istante dello inventare; laonde risulta sempre miglior compositore chi ne rammenta di più, giacchè di tal modo moltiplica e gli elementi delle idee e le maniere di catenarle fra loro.

I nostri sommi artisti del passato reputavano la memoria così necessaria all'artista, da non ritenerlo tale se non l'avesse pronta e ferma. Ond'è ch'essi ci lasciarono su tal proposito avvertimenti e precetti intesi a dimostrare, come nessun grande concetto d'arte si possa attuare senza l'ajuto di vigorosa reminiscenza.

Riporto qui sotto, in nota, i principali di questi avvertimenti, affinchè gli insegnanti di disegno trovino, in sì

venerande attestazioni, l'impulso a volere che i loro allunni coltivino sì preziosa facoltà (1).

(1) Leonardo da Vinci in tre de' suoi precetti, dimostrò chiaramente come tenesse indispensabile ad una buona educazione artistica l'esercizio della memoria. Eccoli tratti dal lib. V. (Ediz. di Roma 1817).

« (Pittore) se vuoi aver notizia della forma delle cose, comincerai dalle particole di quelle, e non andare alla seconda se non hai bene nella *memoria* e nella pratica la prima. » (pag. 51)

« Il pittore dee studiare con regola, e non lasciar cosa che non si metta alla *memoria*. » (pag. 55)

« Quando tu vorrai sapere una cosa studiata bene a *mente*, tieni questo modo, cioè quando tu abbia disegnata una cosa medesima tante volte, che tu la possa avere a mente, prova a farla senza l'esempio, ed abbi lucidato sopra un vetro sottile e piano l'esercizio tuo, e ponilo sopra la cosa che hai fatta senza l'esempio. E nota bene dove trovi di aver errato, ti tieni a mente di non errar più innanzi. Ritorna allo esempio, a ritrarre tante volte quella parte errata che tu la abbi bene nella immaginativa. » (pag. 64)

E già prima di Leonardo, Leone Battista Alberti avea detto nel libro *II. della Pittura* (Trad. di Cosimo Bartoli): « Tutto quello che di studio e di opera (i pittori) avranno posto in riconoscere la proporzione delle membra, essi conoscano avergli giovato tener fermo nella *memoria* queste cose ch'essi hanno imparato. »

Il Vasari, nella *Vita di Tiziano*, rafferma questi precetti colle seguenti parole: « Disegnando in carta, si viene ad empir la mente di bei concetti e si impara a fare a *mente* tutte le cose della natura senza avere a tenerla sempre innanzi o a veder a nascere sotto la vaghezza de' colori lo stento del non saper disegnare. »

Il celebre Reynolds nel secondo de' suoi *Discorsi sulle arti del disegno*, esorta caldamente i giovani a disegnare di memoria il nudo, tosto dopo copiato dal modello; ed aggiunge: « il vostro perseverare in così fatto uso, vi renderà atti a disegnare la figura umana con grande esattezza e con quella stessa facilità colla quale l'uomo scrive quando sa una volta farlo. » (Traduz. dall'inglese, ediz. di Bassano, 1787, pag. 49).

Il modo più sicuro è quello di far loro ripetere a memoria ogni esemplare appena lo abbiano copiato. In sulle prime è lavoro penoso che riesce incompiutamente, anche se condotto dai meglio disposti; ma da poi, col reiterato esercizio, si rende agevole.

Non è quindi raro il caso di trovar giovani avvezzi a simili prove per tempo, che nel riprodurre a memoria il disegno copiato innanzi dal modello, lo rendono di molto migliore. Nè ciò deve far meraviglia, perchè la mente, ricordando, depura, sceglie, in certo modo ricrea la forma, spogliandola affatto dagli accidenti per non serbarne che l'essenziale.

Pongano dunque grande attenzione i maestri delle nostre scuole di disegno, affinchè i giovani non trasandino mai questi esercizi della memoria, i quali se non avessero altro pregio, hanno di certo quello di essere il più sicuro misuratore della attitudine artistica di un giovane. Fu detto, ed è vero, che due terze parti dell'artista son costituite dalla memoria. In effetto, la storia dell'arte è là per dimostrarci, che i pittori e gli scultori i quali non ebbero vigorosa tale potenza dell'anima, dovettero contentarsi di lavorare entro cerchia ristrettissima. Ma non basta che natura sia stata benigna donatrice di tanta facoltà, bisogna educarla amorosamente perchè dia frutti abbondosi; e perciò devesi raccomandare agli insegnanti di raffrontar sempre i lavori eseguiti di reminiscenza con quelli copiati dal modello, e di notarne le differenze, e in caso che queste sieno considerevoli, far rinnovare gli esperimenti.



XIII.

Sesto Periodo

DISEGNO A PENNA DA SCRIVERE

E DISEGNO VERTICALE.

Tostochè gli alunni cominciano a trattare lodevolmente la riproduzione d'un modello in rilievo, bisogna sommetterli ad una prova, per verità non facile, ma che sola vale a chiarire se l'allievo abbia veramente progredito nella educazione della mano e dell'occhio, e sia, come suol dirsi, padrone del fatto suo. Tale prova consiste nel trarre da un esemplare, inciso o litografato, un contorno a penna da scrivere senza previo tracciamento di matita, e perciò in quella maniera che dicesi *a primo segno*. Riuscito bene l'alunno in codesta prova, deve ripeterla tante volte fin che sia in grado di cimentarsi ad una fatica simile, pigliando ad esempio un modello di rilievo, anzichè disegnato od inciso.

Molti credono che solo ad un artista provetto sia possibile il dar saggio veramente lodevole di codesta infallibilità della mano; ma s'ingannano, perchè costa assai minor fatica al giovane educato espressamente a tal prova, che non al maturo abilissimo, che siasi tardi cimentato ad sperimentarla. Che la difficoltà poi per gli esercitati, sia minore di quanto comunemente si pensa, lo dimostrano gli antichi nostri maestri di pittura e scultura, che conducevano i loro disegni di piccola dimensione, quasi sempre, a penna da scrivere. Nè fino al chiudersi del secolo XV avrebbero potuto fare altrimenti, perchè il Condivi, uno degli scolari di Michelangelo che ne scrisse la

vita, dice, parlando di un disegno del grand'uomo fatto nel 1499, che *in quel tempo il lapis non era in uso*. — E che proprio allora non se ne avesse idea, sarebbe confermato da alcuni disegni di Raffaello e di Leonardo, probabilmente condotti in quel torno, ne' quali non si vede traccia di lapis come preparazione al segno di penna. E perchè si contano così pochi gli artisti che adesso sappiano far altrettanto? Per la brutta ragione che non vi si avvezzano da fanciulli.

Rilevantissimi sono i vantaggi che un alunno può trarre dal disegno a penna di primo getto, quando vi abbia acquistata sicurezza. Stimo dunque opportuno novellarli, colla speranza che maestri ed alunni riconducano in onore un modo di disegno in cui erano espertissimi i nostri artistoni del quattrocento e del cinquecento.

a) Chi può ben disegnare, di primo getto, a penna da scrivere, sente piena confidenza nelle proprie forze, perchè sa di poter ritrarre, con esattezza e presto, quanto gli si presenta allo sguardo.

b) Questo esercizio educa l'occhio ad una potente e tenace attenzione, perchè solo coll'attenzione portata al massimo di intensità, si può sperare di riuscire nell'arduo compito. Or chi non sa che una salda abitudine allo stare attento è il più sicuro spediente per evitar gli errori?

c) Si facilita all'artista la via all'invenzione, perchè l'esperienza dimostra, che le cose inventate col segno esprimono meglio il concetto quanto più la mano possiede mezzi pronti di estrinsecazione. A questo proposito dice benissimo Ermanno Grimm, nel suo bel lavoro sulle Accademie di Belle Arti, che *soltanto la piena sicurezza della mano rende possibile la giusta espressione delle idee*. (1)

(1) *Die Academie der Kunst*. Wien, 1845, pag. 55.

E prima di Grimm, e con ben maggiore diritto ad essere ascoltato, lo avea detto Michelangelo in un celebre sonetto, quando avverte che solo arriva al concetto

La mano che obbedisce all' intelletto.

d) Per ultimo, quegli il quale sa disegnare a primo segno colla penna da scrivere, è in grado di trattar prestissimo una maniera di disegno che è pur tanto necessaria a sapersi bene da chiunque si dedichi all' uno od all' altro dei rami artistici, compresi gli inferiori; ed è il

Disegno verticale. — L' importanza di questa specie di disegno non è per altro sentita a modo dai maestri, da indurli in persuasione vi sia bisogno di un insegnamento particolare all' uopo. I più stimano venga all' artista e all' artiere dalla sola pratica, e, di conseguenza, neppur lo fanno tema di qualche esercizio staccato. A parer mio, hanno torto, e le considerazioni seguenti spero lo proveranno.

Chiunque si pone ad imparare il disegno colla mira di darsi ad un' industria o ad un' arte che del disegno abbia mestieri, dovrà necessariamente, o durante il suo corso di studj, ovvero subito dopo, esercitarsi in lavori da condursi sopra piani verticali od anche (se trattisi, per esempio, di soppalchi) orizzontali. Ora, per essere in grado di disegnare e dipingere speditamente e con sicura fermezza nelle citate due condizioni, conviene non solo che la mano sappia tracciare franco il segno, ma ch' essa possa lavorare alzata, cioè senza appoggio di bacchetta, chè di rado è dato adoperarla.

S'aggiunga che i disegni di questo genere non possono esser quasi mai di piccola dimensione, perchè d'ordinario costituiscono il tracciato per le opere di gran misura. — Ci son degli ajuti, è vero, ma di poverissimo

frutto, e buoni solo pei lavori di riquadratura, come lo spago da battuta, le righe a manico, i compassi da muro; ma se si tratti di curve ornamentali non geometriche, ovvero di figure d'uomini o di animali, nessun ajuto serve, al di fuori di una straordinaria agilità e fermezza della mano.

Salvo i miniatori, gli acquarellisti, gli incisori che lavorano di solito su piccoli spazj, io credo che tutti gli altri, od artieri od artisti, sieno sempre alle prese con larghe superfici che richiedono la massima dimestichezza col genere di disegno di cui parlo.

Un rapido elenco di alcuni mestieri ed arti raffermà ciò che io dico.

I decoratori, p. e., di stanze devono trasportar gli spolveri sulle pareti, e, dopo averli rettificati, tracciar di man salda le girate degli ornamenti, e dar giù tocchi arditi senza pentimenti possibili. Il bisogno di grande destrezza e franchezza nella mano cresce poi per essi se devono usare il pennello ne' soppalchi, perchè in tale lavoro il braccio destro si muove penosamente, e si stanca presto, a cagione della faticosa postura di tutto il corpo, e in particolare della testa, forzata a tenersi rivolta sempre all'insù.

Le stesse difficoltà incontra pure il pittore di gran macchina, sia egli vedutista o figurista, perchè non può, come quello da cavalletto, valersi che a stento della bacchetta d'appoggio, e deve disegnare e colorare su larghi spazj a mano levata, e su tele rizzate verticalmente, ovvero sopra muraglie.

Di questo disegno verticale hanno pur mestieri moltissimi professionisti d'arti fabbrili, come gli stipettaj, gli scalpellini, i fabbri. Io non so quindi comprendere come di un esercizio tanto necessario non si tenga alcun

conto nelle scuole, sì che gli alunni vi compiano il loro corso senza aver neppur una volta disegnato sopra una superficie verticale.

Qualunque sia la causa di simile negligenza, non è men vero ch'essa torna di sommo danno agli apprendisti, così delle arti industriali che delle maggiori, quando entrano nella pratica della professione scelta. Io ho conosciuto giovani bene istruiti nel disegno di ornato, e che sapevano anche condurre lodevolmente qualche composizione, essere allontanati dalle officine di uno stippettajo o di un decoratore da stanze, solo perchè non sapevano abituarsi al disegno verticale, di cui quelle due professioni assolutamente hanno bisogno. Ho veduto altresì pittori di storia, di qualche abilità, imbarazzarsi se veniva loro allogato un quadro di grandi dimensioni; nè già per ignoranza di pratiche tecniche o povertà di studj, ma perchè non riuscivano a disegnare o a dipingere con fermezza sulla tela, tirata di necessità sopra un piano verticale.

A questo difetto è tempo che le scuole pongano riparo, nè s'ostinino nell'idea, che, trattandosi di un'abilità tutta materiale, l'artista la imparerà facilmente quando gli si presenteranno le occasioni di doverla adoperare. — No: appunto perchè la questione è tutta di mano, non si riesce a padroneggiarla se non coll'esercizio cominciato e continuato nell'adolescenza, perchè negli anni maturi si vincono a grandissimo stento così fatte malagevolezze.

Uno de' mezzi per far che un fanciullo le vinca senza quasi avvedersene, è quello di dargli a tema il trasporto d'un suo disegno sopra il muro o sopra un cartone posto verticalmente. Tale trasporto deve operarsi colla graticola, portando, per le prime volte, l'ingrandimento a porzioni moderate, perchè altrimenti la mano prova im-

paccio non indifferente a tirare orizzontali e verticali molto lunghe, in disagiata posizione. Solo un esercizio di qualche anno può condurre in ciò a buoni risultati. Perchè dunque trascurare di cominciarlo quando son sì facili ad acquistarsi le buone abitudini? In quelle scuole in cui si ha il savio sistema di far disegnare ai giovani le figure di geometria piana, a mano libera, sulla tavola nera, il disegno verticale s' impara assai facilmente. Ecco una ragione di più per raccomandare quest' esercizio, ch'è senza dubbio uno dei più efficaci a formare occhio e mano.



XIV.

Settimo Periodo

LA PLASTICA ORNAMENTALE

Se nuoce considerevolmente, che nella or discorsa maniera di disegno i giovani non sieno esercitati nei primi lor anni, riesce poi ad essi di nocumento assai più grave il trascurare che si fa, quasi da per tutto, di istruirli in un' arte la quale è, di per sè, il completamento delle altre attinenti al disegno, e, di più, serve come fondamento a moltissime delle industrie meccaniche ed ornative. Intendo parlare della plastica, senza l'esercizio della quale non è possibile diventare abili lavoratori del marmo e del legno, e neppur buoni costruttori di qualsiasi opera di solido.

Nè a questi soli professionisti od artisti riesce vantaggioso lo apprendimento della plastica, ma eziandio a quanti hanno mestieri del disegno per rappresentare fatti ed idee. Essa, in effetto, insegna al pittore come debba ottenere, a mezzo della buona distribuzione del chiaroscuro, le apparenze del rilievo; ammaestra l'architetto a scegliere con finezza di gusto le forme più adatte all'edificio, ed a ben profilarne le cornici, i capitelli e quante ne sono le decorazioni in rilievo. Pel fatto, se egli ha veramente amore per l'arte sua, se non vuol rimanere, come i più de' suoi confratelli, un tiralinee a due gambe, che, tracciata la muratura della sua fabbrica, ne abbandona la parte decorativa a mestieranti senza coscienza, egli deve colle proprie mani plasmarsi i modelli delle

nominate parti, e con prove e riprove stabilire i più armonici e più razionali movimenti de' varj piani. Buon per lui se la sua deferenza alla plastica va tanto innanzi, da persuaderlo a costruire in plastica il modellino di tutta la sua fabbrica.

Eppure uno studio di tanta importanza non è attuato in nessuna scuola pubblica primaria, e non quanto basta nelle secondarie e nelle superiori, come p. e. le accademie. Gli è proprio tutto il contrario di quanto costumavano i nostri grandi artisti del passato. Per essi la plastica, dopo il disegno, era esercizio indispensabile, a qualsiasi ramo d'arte fossero dedicati. Così il maneggio della creta serviva loro a perfezionare quello della matita; e così, dopo aver saputo produrre i rilievi reali delle cose, valevano a rappresentarne gli apparenti.

È desiderio di chiunque ama il progredire dell'istruzione artistica fra noi, che questo importantissimo insegnamento non sia più, come adesso, trascurato, e che almeno per un anno si insegni a que' giovani che hanno già la potenza di ben rappresentare un'immagine anche a solo contorno.

Molti dicono che sarebbe un voler troppo se si pretendesse che nelle scuole elementari di disegno fosse introdotta la plastica, e aggiungono che fra le altre cose mancherebbe il tempo. Confesso di non capire l'objezione, perchè se la plastica è studio necessario, non può essere soverchio, e se non è tale, è debito assegnargli il tempo bastevole a conoscerne i magisteri.

Io poi capisco ancor meno come siasi dato, qui da noi, un così riciso ostracismo alla plastica anche fra le riforme delle scuole che il Governo desiderava le migliori possibili. Singolare! Si vuole, di frequente, e non sempre a proposito, imitare gli ordinamenti scolastici

della Germania, e poi si tralascia questo che fece in più città di quell'operoso paese eccellente prova. Basta in fatti considerare agli egregi risultati che dettero colà in questi ultimi anni, alcune scuole industriali, ove sulla istruzione della plastica si fa il maggior assegnamento. Fra le molte che potrei citare, stanno in prima linea quelle di Berlino, di Dresda, di Baden, e, in particolare, la celebre di Norimberga diretta dal valente artista sig. Kröling.

Quando nel 1869 ebbi l'onore d'essere chiamato dal Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio, a far parte della Commissione che dovea proporre un miglior assetto alle scuole di disegno annesse agli Istituti tecnici, io fui dell'avviso che si dovesse unire all'istruzione dei varj rami del disegno quella pure della plastica, e caldeggiai quanto seppi meglio simile opinione, rafforzandola e cogli esempj e col ragionamento. Sennonchè i colleghi miei stimarono non accettabile il partito, non già perchè reputassero disutile la plastica, chè anzi la dichiararono giovevolissima, ma perchè fra gli insegnamenti degli Istituti tecnici non v'è finora una sezione speciale per quelle industrie a cui la plastica è necessaria.

La Commissione per altro, nello esporre le ragioni che impedivano potesse essere introdotto tale insegnamento come materia d'obbligo, assentiva che lo importantissimo studio, chiave a molte fra le industrie ornamentali e meccaniche, fosse almeno raccomandato a que' maestri i quali ne possedessero l'abilità relativa; ed espresse altresì il desiderio che ne' concorsi aperti per la scelta di un maestro, fosse data la preferenza (a merito pari nelle altre materie) a coloro che sapessero trattar la creta, tanto più che l'esperienza addimo-

strò esser migliore insegnante del disegno chi nel prefato esercizio ha la mano bene addestrata.

Che se, per tal decisione o per altre cause, le scuole di disegno unite agli Istituti tecnici rimarranno, per ora, senza un'istruzione tanto importante, non sono per altro senza speranza che vi si aggiunga ben presto; e simile speranza io ripongo nel valent' uomo a cui intitolai questo scritto. Egli, che seppe dare di recente sì utile impulso ad alcune scuole operaje, ed incoraggia la formazione di nuove, saprà di certo riconoscere come ed a queste ed alle altre che ne diventano la preparazione, sia indispensabile un corso di plastica almeno elementare.



XV.

Ottavo Periodo

GEOMETRIA DESCRITTIVA

E SUE APPLICAZIONI ALL'ARCHITETTURA

Il disegno non è destinato soltanto a rappresentare sopra una superficie gli oggetti veduti dall'occhio o pensati dalla fantasia, ma si anche a determinare la maniera di convertire in solido le apparenze di tali oggetti. Sotto questo riguardo il disegno riceve le più frequenti applicazioni, ed anche le più rispondenti ad importanti bisogni sociali. In effetto, gli è da questo disegno che escono le macchine d'ogni specie, e quante sono le architetture, dall'umile casuccina al Partenone.

Così fatto disegno, che può a tutto diritto essere nominato *di costruzione*, ha la sua base sulla scienza indefettibile che misura i corpi e ne calcola la estensione nei differenti suoi aspetti, cioè la geometria. Ma questa geometria, chiamata ad essere la guida del costruttore di qualsiasi opera solida, non è altrimenti quella, che, a mezzo dell'algebra e del calcolo differenziale, risolve tutte le questioni generali relative ad ogni specie di estensione: è invece quella che ha per oggetto la costruzione materiale de' corpi col mezzo delle proiezioni; ed è chiamata geometria descrittiva da noi, e, con molto più di logica, rappresentativa dai Tedeschi (1). E pel fatto essa insegna a rappresentare, sopra di un piano o sopra due non paralleli fra di loro, gli oggetti che si trovano nello

(1) *darstellende Geometrie.*

spazio, e mostra anche come da tale rappresentazione si possa cavare il solido a cui essa si riferisce.

Questa geometria è necessaria a tutti i costruttori di arti fabbrili e ai cultori della sovrana fra le belle, l'architettura. Ma non è altrimenti necessario ch'essi ne conoscano i più astrusi problemi svolti dalle profonde menti di insigni matematici, quali un Monge, un Schaffnit, un Le Roi, un Bellavitis; basta che ne sappiano, ma perfettamente, la parte pratica e i modi di trattarla.

Il mezzo più sicuro per riuscire a tal punto è quello di cominciare ad insegnarla ai giovani valendosi di ben preparati modelli, che loro dimostrino l'essenza di tale disciplina, dal problema fondamentale, cioè la proiezione d'un punto sul piano, sino a quelli miranti a rappresentare le intersezioni dei cono e lo sviluppo delle superfici di rivoluzione.

Il cav. Colombo prof. di meccanica industriale e di costruzione di macchine nell'Istituto tecnico superiore di Milano, nella sua ben ponderata relazione sulle condizioni attuali delle nostre scuole pubbliche di disegno e sul loro ordinamento, osservò a ragione, che « il disegno di geometria descrittiva è talmente trascurato, che in molti casi si può dire manchi del tutto. » — « E ciò vale a spiegare (aggiunge egli) i meschini risultati che si ottengono in tutti i disegni di applicazione. »

Credo, pur troppo, che ciò avvenga, perchè molti maestri si mettono ad insegnare geometria descrittiva senza averne idea chiara; e, per conseguenza, colla mente accerchiata da tenebre, seminano tenebre sui loro scolari, che si vendicano di quel bujo neglignendo lo studio. Ma stimo che gran parte del male venga dal non usarsi modelli ben congegnati, che dimostrino il modo secondo cui

le proiezioni su due piani non paralleli, si risolvono sud un piano solo, cioè sul foglio di carta.

Io sono d'avviso che lo studiare la geometria descrittiva a mezzo di modelli, sia, se non dannoso, almeno inutile al matematico, che vuol valersi di tale disciplina per farsi una più facile scala alla geometria analitica. La soluzione di un problema che ha sua radice nel calcolo, si impaccia se la togliamo dall'astrazione, per ridurla nelle anguste callaje di un modello. Ma non è così per tutti que' problemi che servono a costruire un dato solido. Questi bisogna sieno perfettamente capiti, non solo da chi li traccia, ma da quelli che devono eseguire quel solido. Il modello supplisce egregiamente alle incertezze e all'oscurità della parola adoperata a spiegare un disegno. Di ciò s'accorsero e Francesi e Tedeschi; e perciò adesso, nelle loro scuole di geometria descrittiva applicata, stanno ben congegnati modelli che servono a far intendere, anche ad una mente limitata, il valore pratico del metodo delle proiezioni.

Si cominci dunque pei disegnatori pratici, a far loro intendere il principio teoretico col mezzo dei modelli; e quando lo hanno bene capito, allora s'incominci il corso di lezioni ad essi indispensabile, il quale dovrebbe, a parer mio, disporsi nel modo ch'ora accennerò.

Si svolgano da prima i problemi fondamentali del metodo delle proiezioni ortogonali, e poi gli altri relativi alle condizioni di parallelismo. Indi si venga a trattare dei modi di produrre geometricamente le curve più note, rappresentandone le varie superfici e determinandone i piani ad esse tangenti. Le intersezioni delle linee e dei corpi sia l'ultimo stadio, innanzi di passare alla prospettiva lineare considerata ne' suoi rapporti colla architettura, colla scenografia e col paesaggio. Si chiuda questo

corso col dare nozioni generali sulla costruzione delle volte, e sul modo di tracciarle ad uso de' costruttori, valendosi all'uopo della teoria delle ombre, che dovranno essere considerate geometricamente per l'architettura, prospetticamente pei corpi messi in prospettiva (1).

Nel far eseguire agli alunni le delineazioni relative al prefato corso, devesi però dare molta attenzione ad un fatto, inesplicabile per chi è molto addentro nella scienza geometrica, ma pur troppo frequente. Ed è che ad alcuni giovani ingegnosi, benissimo disposti all'arte, forniti anche di naturale diligenza opportuna all'esercizio delle industrie fabbrili, gli studj geometrici somigliano linguaggio arabo, vi sieno o no preparati dai modelli di cui feci parola. Proprio non ci capiscono nulla, e se si sforzano a comprendere qualche cosa, sentono farsi come ottuso il cervello, e fino reso incapace di riuscire anche in quelle materie per le quali aveano una certa attitudine.

In uno di tali casi è forza, o perdere una bella intelligenza col lasciarla intristire sopra aridi problemi che non giungerà a sciogliere mai, o sì veramente spostare la carriera di questo giovane, ed arrestare lo insegnamento del disegno agli esercizj d'occhio e di mano: esercizj che potranno bastare a chi vuol battere le vie della scultura e della pittura, ma non a chi vuol trattare l'architettura e le arti industriali.

Io non vorrei che avvenisse nè l'una nè l'altra cosa; e mi attento quindi di consigliare, non già un rimedio, ma un ripiego, che adoperato da un amico mio per av-

(1) Sulla teoria delle ombre, si consulti specialmente il recente lavoro di Schreiber, *Die Schattenlehre für Architekten, Techniker, Mechaniker, und Bauhandwerker insbesondere für Bau- und polytechnische, höhere Gewerb- und Realschulen* - Lipsia, 1868 - Fa parte della grande opera dell'autore: *Das technische Zeichnen*.

viare alcuni giovani agli studj preparatorj dell'architettura, giovò ad iniziarli nei sodi elementi della geometria descrittiva speciali a tale disciplina, senza stancar loro la mente con astrazioni a cui non erano inclinati, anzi allettandola con un esercizio gradito.

Quando fu al punto di dover dimostrare a questi giovani le proiezioni dei corpi sui piani, considerati relativamente alle loro intersezioni, s'accorse che sebbene si trattasse di problemi affatto elementari, pure o non lo capivano, o sì veramente non erano in grado di ridurre la proposizione astratta ad un fatto costruttivo. Non vedendo via ad uscirne per quanto procurasse d'esser chiaro, per quanto si giovasse delle soluzioni registrate dal Schaffnit (1), per certo un de' più limpidi e precisi fra quelli che trattarono tale materia, gli venne in pensiero di prendere il libro dell'Hoffstadt, l'*A B C* dell'architettura gotica (2), e di dar loro a copiare, prima le più

(1) Sarà bene valersi della traduzione italiana fattane dal Tuzzi, perchè vi sono importanti illustrazioni ed aggiunte del valente traduttore. Porta il seguente titolo — *Scienza geometrica delle costruzioni ovvero Geometria descrittiva di G. SCHAFFNIT, versione dal tedesco di Vincenzo Tuzzi* — Padova, 1841, in ottavo.

(2) Sull'edizione tedesca, ne fu fatta, colle stesse tavole, nel 1847, a Parigi, una traduzione francese dall'architetto signor Auffchlager, con questo titolo: *Principes du style gothique exposé, ecc. par FRÉDÉRIC HOFFSTADT* ecc. Ve n'è anche una traduzione italiana pubblicata in Venezia nel 1852 dal fu cav. Francesco Lazzari, professore allora d'architettura su quella Accademia.

Per esercitarsi su proiezioni e sezioni complicate, e quindi famigliarizzarsi col disegno geometrico applicato all'architettura, giova consultare le tre pregevolissime opere dell'abile architetto sig. Ungewitter, professore d'architettura nella scuola superiore di Cassel. — 1. *Vorlegeblätter für Holzarbeiten*. — 2. *Entwürfe zu gothischen Möbeln*. — 3. *Entwürfe zu Grabsteinen*. — Furono pubblicate a Lipsia, senza data,

facili, poi le più astruse, di quelle tavole con tutte le loro sezioni. Racchiudendo esse il maggior numero di problemi relativi al collegamento di solidi regolari di varia forma, riuscì, un po' alla volta, a farsi intendere sulle più difficili delineazioni geometriche. Avrebbe ottenuto, io credo, assai più presto il suo intento se gli fosse stato possibile avere alla mano modelli ben eseguiti di tutte le forme che dava loro a delineare: perchè, in fatto di architettura, il modello vale cento volte più del disegno, in particolare quando si tratta di forme tanto varie e variamente collegate le une alle altre come quelle dell'arte archiacuta. Vi si intende di botto il movimento de' piani nelle modanature; si capisce, senza difficoltà, il modo di tracciarne le sezioni su qualunque piano inclinato; per ultimo, si comprendono agevolmente le relazioni che vi hanno tra le apparenze de' solidi e le loro funzioni come parti costruttive.



XVI.

Nono Periodo

ELEMENTI DI ARCHITETTURA

Io son d'avviso che i giovani bene istruiti nella geometria descrittiva pratica, si possano considerare bene preparati allo studio dell'architettura elementare, studio col quale io intenderei dovesse chiudersi il corso del disegno limitato agli elementi.

Ma quali avranno ad essere questi elementi di architettura, se nella babele d'opinioni che confonde le lingue anche su tale soggetto, non è possibile rinvenire idee chiare entro i libri che pur si propongono d'istruire in tale materia? (1). I maestri della vecchia stampa, seguendo una tradizione che ha messo radici profonde perchè molto vecchia la pianta di cui è venuta, non ammettono altro iniziamento possibile che quello di far copiare gli ordini greco-romani, cavandoli dal troppo noto libro del

(1) Fatto incredibile, eppur vero! Non abbiamo qui in Italia un libro che serva ad iniziare negli elementi della buona architettura. Eppure i trattati di quest'arte sovrana non ci mancano, ma sgraziatamente prendono le cose troppo dall'alto, e pei principianti c'è poco o nulla di usabile. Basti il dire che un de' più adatti fra i nostri libri, è quello vecchio, e tanto incompleto, e spesso superficiale, del Milizia: *Principj d'architettura civile*, ecc. — Sebbene non abbia a scopo d'insegnare elementarmente l'architettura, pure racchiude ottime norme, sui principj della medesima, e sui differenti stili che le son proprj, quell'eccellente opera di Carlo Blanc che s'intitola *Grammaire des Arts du dessin*. Parigi, 1870, un vol. in 8

Vignola; quasi che di sole colonne e di cornicioni avessero a comporsi le fabbriche.

Che così la pensassero gli insegnanti d'architettura dalla seconda metà del cinquecento fino al principio del secolo nostro, si capisce perfettamente: vitruviana, palladiana o borrominesca, l'architettura non fu in quel periodo rappresentata che dagli ordini greco-romani; essi erano l'essenza di tutta l'arte costruttiva; qualsiasi concetto architettonico risolveasi in una applicazione di uno o dell'altro di quegli ordini. Gli stessi sfrenati secentisti non seppero rompere quella cerchia, sicchè fra i cartellami audacissimi e le mensole a saetta, vediamo le oziose colonne serbare, con pedantesca accuratezza, le proporzioni prescritte dai classici. Naturalissimo dunque che gli elementi d'architettura fossero soltanto colonne a trabeazioni; ma adesso la condizione è mutata di molto: l'impiego degli ordini nelle fabbriche, più che una regola è diventata una eccezione, giacchè rari i casi in cui si debbano o si possano adoperare (1).

È debito dire per altro che molti insegnanti, in particolare se giovani, avversano tale pregiudizio, ed adottano altra maniera di iniziare all'arte del compasso. Senonchè la guerra ad un assurdo diventa causa o almeno

(1) Di certo lo studiare gli ordini giova, ma quando ciò si faccia sui buoni libri, e non sul solito Vignola. Il migliore corso per simile studio, è quello pubblicato a Berlino dall'architetto I. M. von Mauch, col titolo: *Die architektonischen Ordnungen der Griechen und Römer und der neueren Meister*. Giova prendere la quinta edizione del 1862, perchè ha alcune aggiunte postevi dall'architetto L. Lhode. - In questa opera si danno, esattamente riprodotti in contorni, i migliori modelli degli ordini greci, di quelli usati dai Romani, tolti dai monumenti, e degli altri prescritti come esempj, nei loro trattati, dal Palladio, dal Vignola, dallo Scamozzi, dal Serlio e da Leone Battista Alberti.

impulso ad un altro: contrapponendo essi agli aridumi dell'esclusivismo classico un eclettismo non sempre logico perchè non sempre in accordo cogli usi odierni, vorrebbero che servissero come norme fondamentali dell'architettura le forme di cui si costituiscono i differenti sistemi del costruire; e perciò adoperano a soggetto di studio e il pinnacolo gotico, e l'arcata bizantina, e la bifora lombarda, e i pilastrini del rinascimento. Simile concetto didattico è tutt'altro che disprezzabile, giacchè, pel fatto, ciascheduno degli stili rappresentati dalle parti ora nominate può essere vantaggiosamente adoperato, semprechè si applichi distinto, cioè senza mescolarlo con altri; ma questo vantaggio non può ottenersi se non quando si dimostrino gli elementi costruttivi che ad ognuno di quegli stili sono specialmente legati.

Vi sono invece alcuni istruttori d'architettura che vanno più spediti nelle loro lezioni, giacchè, senza occuparsi punto di principj costruttivi e del loro legame colla solidità, cominciano dal far disegnare, e, quel ch'è peggio, con poca accuratezza, gli inevitabili ordini; poi fanno copiare una facciata più o meno monumentale tolta dal Palladio o dal Quarenghi, oppure un ponte di ferro, ovvero un'incavallatura di tetto.

Contro questo malavvisato insegnamento alza la voce, a tutta ragione, il prof. Colombo nella riferita relazione. Mi piace riportare le sue parole, perchè mi pare stringano in sintesi il miglior fondamento ad un programma opportuno all'insegnamento elementare dell'architettura.

« Io vorrei (dic'egli) provarmi a chiedere all'allievo che ha copiato l'edificio senza darsi altra cura che di ottenere l'effetto su quanto ha disegnato, se sarebbe capace di dettagliare le fondazioni, le murature, le arma-

ture dei palchi e de' tetti, i collegamenti dei legnami e dei ferri, i profili delle cornici, i particolari della decorazione. Evidentemente, con questo metodo, lo insegnamento è rovesciato; si comincia là dove si dovrebbe finire » « Io vorrei invece che non si procedesse alla composizione di un edificio senza aver fatto compire prima all'allievo uno studio estesissimo ed accurato dei dettagli, dei quali troppo si disconosce l'importanza, onde avviene così spesso che i giovani trovano tanta differenza fra la pratica e la scuola. »

• E su questa via dei dettagli premessi allo insieme, sono iniziati gli alunni in molte delle eccellenti scuole elementari di architettura della Germania. Colà si danno, innanzi tutto, nozioni generali (unendovi sempre il disegno) sulla costruzione teorico-pratica delle vòlte, sulla formazione de' muri e de' piedritti, sull'incastellamento de' coperti, sul modo di armare i legni di sostegno, sull'opportunità di usare il ferro, tanto come elemento di congiunzione, quanto come materiale da surrogarsi, in certi casi, al legno e alla pietra. Indi si passa alla formazione di tutte le parti staccate dalla ossatura architettonica, ma pur indispensabili all'uso delle fabbriche: come congegni per porte, finestre, imposte, modelli di stufe e di camini, di cucine economiche, di forni; poi si tracciano i differenti sistemi per l'innalzamento dell'acqua e per lo smaltimento delle piogge, e le tante avvertenze necessarie per la costruzione delle fogne e delle latrine. In una parola, l'insegnamento passa gradatamente dalle parti essenziali degli edifizj a tutte le accessorie, in modo che non vi ha oggetto a quegli edifizj spettante, di cui il giovane non acquisti cognizione rapida e sommaria teoreticamente, ma diffusa e particolareggiata in pratica, perchè di ognuna di tali parti

si fanno eseguire accuratissimi disegni, traendoli, di preferenza, da modelli, anzichè da incisioni: concetto sommamente lodevole perchè il solo che offra indefettibile idea della verità.

Fatto tesoro di queste norme elementari della costruzione, l'alunno è portato da sè ad unirle, sin che ne esca qualche piccola composizione, ma non di quelle inutilmente e superficialmente sfarzose che usansi nelle Accademie, ma invenzioncelle applicabili a fabbricucce d'uso comune. E i maestri, che già sanno come i giovani messi in grado di lasciar correre la fantasia, facilmente si lancierebbero all'iperbolico, hanno cura di rattenerli entro i limiti del possibile e dell'utile, valendosi del semplicissimo mezzo di esigere, con severa insistenza, che di qualsiasi anche più modesto progetto (si trattasse fin anco di una sola cucina) sieno dati i dettagli costruttivi diligentemente disegnati e con tutti i necessarj sviluppi. A tale scopo furono pubblicati in Germania, e specialmente in Baviera, alcuni manuali, che appunto intendono a fornire sulle prefate basi gli elementi di quell'architettura che comunemente dicesi civile ma che sarebbe forse meglio chiamare casalinga. Fra questi manuali ve ne hanno alcuni veramente stupendi per esattezza ed estensione, ma io preferisco quello più ristretto, ma più attagliato, che pubblicava nel 1847 Edoardo Metzger, buon architetto ed abile insegnante di tal ramo nella scuola politecnica di Monaco (1). Si vengono pubblicando tante cattive traduzioni di libri scolastici, e a tradur questo nessuno pensò: sarebbe desiderabile che il Governo desse incoraggiamento a ciò.

(1) *Bürgerliche Baukunde in Vorlagen für Mauer-und Zimmerwerk-kunde* ecc. - München, 1847 (due volumi in 4.)

Lo insegnare tutto quanto è tracciato in quel manuale sarebbe, per ora, quasi impossibile nei nostri Istituti tecnici. Mancano i maestri idonei, e anche pei pochi che lo fossero, non son ben preparati gli scolari. Ecco perchè la Commissione, chiamata, come ho già detto, a Firenze nel 1869 dal Ministero di Agricoltura, Industria e Commercio a fine di consigliare più opportuni insegnamenti pel disegno negli Istituti tecnici, propose programma più modesto, ma per le circostanze attuali di questo ramo d'istruzione pubblica, accettabilissimo. E fu in effetto accettato dal Ministero a modo da averne ordinata la esecuzione, a mezzo del Decreto 3 novembre del predetto anno 1869.

Per quali ragioni poi ne fosse attuato un altro, che appena appena rasenta i rudimenti della costruzione, non saprei dire. Di certo se il proposto dalla Commissione non era troppo largo, l'attuale è di una ristrettezza da cui non possono ripromettersi, a parer mio, vantaggi considerevoli.

Siccome io credo che quello della Commissione possa essere opportuno non solo pegli Istituti ricordati, ma per qualsiasi scuola elementare d'architettura, bastevole ad appaltatori di opere murali ed a capimastri, così lo riporto in appendice colle relative istruzioni (V., in fine di questa prima Parte, l'appendice seconda).

Debbo però aggiungere un'avvertenza; non si immaginasse nessuno, che in tale programma fossero racchiusi gli insegnamenti che costituiscono il buon fondamento del vero architetto. Oh! no: ho già avvertito che la Commissione non mirava che all'istruzione primordiale di quelle classi che eseguiscano le opere murali ma non le inventano.

Per chi vuol camminare la gran via di Ictino e di Pal-

ladio, ci vogliono più solidi fondamenti; e questi mi farò a particolareggiare nella seconda Parte del presente lavoro consecrato interamente a coloro che vogliono diventare artisti.

Una cosa è da curarsi in principalità nelle scuole annesses agli Istituti tecnici, in cui si insegna un po' d'architettura: la diligenza cioè nei disegni a contorni, la nettezza e la disinvoltura insieme in quelli acquarellati. È doloroso a vedere come queste due parti sono in più luoghi trattate: si direbbe che chi le insegna non le avesse imparate, anzi studiate mai. E si ha un gran torto a non adoperare ogni mezzo affinchè si formino in quelle scuole disegnatori d'architettura proprio valenti. Si ha torto, dicevo, perchè in realtà è il maggior vantaggio che si potrebbe trarre là dentro dagli studj della sesta. Per certo col poco che può insegnarsi e di costruzione e di delineamento architettonico, non è da sperare che si possa apprendere più che gli elementi grafici. Se invece s'insistesse sulla parte tecnica di questa maniera di disegno, si potrebbe riempir presto una lacuna lamentevolissima nelle due professioni dell'ingegnere e dell'architetto: quella di scarseggiare, per non dir peggio, di buoni disegnatori che ben conoscendo la geometria descrittiva pratica, sappiano eseguire i concetti scientifici od estetici tanto dell'ingegnere quanto dell'architetto. Giovani così preparati troverebbero presto discreti lucri, perchè risparmierebbero un tempo prezioso a coloro cui è affidato il concepimento di vaste opere, i quali adesso sono costretti a dover impiegare giorni moltissimi pel lavoro materiale dei disegni. Il male però, devo dirlo a conforto, va diminuendo; e l'anno decorso ebbi a vedere parecchi saggi di scuole di disegno private e pubbliche, in cui le tavole di architettura erano condotte, se non con gusto, con dili-

genza almeno, in ogni modo migliori di quelle di trent'anni sono.

A due altri generi di disegno da eseguirsi col tiralinee e coll'acquerello, devono sobbarcarsi i giovani che percorrono il tirocinio degli Istituti tecnici, e sono il disegno di macchine, e quello di topografia. Diciamo brevemente di entrambi.



XVII.

Decimo Periodo

DISEGNO DI MACCHINE E DI TOPOGRAFIA

Io non saprei in qual maniera migliore accennare ai modi e mezzi opportuni per istruire i giovani a disegnare con sicurezza e facilità una macchina, se non epilogando le istruzioni colle quali il prof. Giuseppe Colombo accompagnò il programma relativo al disegno di cui discorro: programma accettato, anzi decretato dal Ministero insieme a quello di architettura, e poi abbandonato per ignota ragione, al pari di quest'ultimo.

E sì che per l'ordine col quale era distribuito, per la scelta degli insegnamenti e pel senno pratico a cui era informato, mi pareva degnissimo d'attuazione.

Egli volea che l'insegnamento cominciasse dal tracciamento geometrico di forme speciali a macchine, come eliche e superfici elicoidali, e poi raccomandava disegni tratti da esemplari relativi agli organi elementari delle macchine, quali sono le viti, i supporti, gli ingranaggi, i bilancierieri, le manovelle, le valvole, i rubinetti ecc.

Grande partigiano, qual'è il Colombo, del ritrarre dal vero a mano libera, inculcava che di questi organi si avessero a cavar degli schizzi, da ridursi poi in iscala, con tutte le sezioni e i dettagli necessarj alla loro effettiva costruzione.

Quest'esercizio egli bramava da poi innalzato fino alla rappresentazione di intere macchine, copiate nell'anzidetta maniera da modelli di metallo e di legno, ridotte

quindi in iscala con ciascuna delle sue parti diligentemente disegnata. I disegni purgati in questa maniera, egli bramava acquarellati colle tinte precise del vero, e chiaroscurati secondo le regole portate dalla proiezione della luce, sì geometrica che prospettica.

Gli è chiaro che il giovane condotto al disegno di macchine nella indicata maniera, deve di necessità essere esperto in due esercizj, sui quali ho molto parlato in questo scritto, il disegno a mano libera e l'ombreggiare secondo regola. Laonde quegli il quale avrà obbedito alle prescrizioni in questo corso raccomandate, sarà il disegnatore desiderato dall'abile professore lombardo.

Sino a pochi anni sono, il disegno di macchine era in Italia trascuratissimo; trascurato tanto che appena trovavansi nelle scuole alunni che sapessero acquarellare per benino qualche tavola tratta dai soliti corsi di meccanica pubblicati in cromo-litografia. Ora le condizioni ammgliorarono alquanto, e non son pochi gli Istituti tecnici nei quali si vogliono esercitati gli scolari a copiare da modelli in rilievo, anzichè dalle solite litografie colorate. Ci dobbiamo compiacere di questo mutamento, ma non basta, anzi giova poco, se l'essenziale non vi si premetta; e l'essenziale (non parlo come scienza, ma come mezzi tecnici di riproduzione) sta tutto nel disegno a mano libera, e nell'ombreggio imparato sul vero. E quest'ombreggio poi, tanto nelle immagini geometriche che nelle prospettiche, deve esser guidato ne' suoi limiti, da quel prezioso portato della geometria descrittiva, ch'è la teoria delle ombre. Fino a che le prefate parti del disegno non saranno meglio insegnate nelle scuole pubbliche, il disegno di macchine risulterà incerto e spesso errato, giacchè gli schizzi da farsi a mano libera, riu-

sciranno indeterminati, e renderanno difficile il giusto rilievo in iscala.

E le predette due abilità sono pure indispensabili in un altro genere di disegno che è fatto obbligatorio negli Istituti tecnici, cioè il

Disegno topografico. — Questo disegno, tutto di convenzione, ha per iscopo di rappresentare sopra una proiezione piana e ridotta, tutti gli accidenti del terreno, sieno relativi al suo stato naturale od artificiale. Laonde è compito di tale disegno rappresentare con segni prefissati le montagne, i laghi, i fiumi, le paludi, i boschi, e quindi ogni specie di condizione a cui vien ridotto il terreno dalla mano dell' uomo.

Di tale maniera di disegno si valgono i delineatori di carte topografiche, e specialmente gli ingegneri per rilievi di mappa. Perciò vuol essere eseguito non solo con precisione, ma secondo le convenzioni già fissate pei casi speciali. Per altro non domanda, come perizia di segnativa, se non quella richiesta per tutti gli altri generi di disegno; e quindi io credo sia assolutamente inutile farne uno studio a parte. Bastano buoni esemplari cromolitografici, che sgraziatamente non sono in abbondanza.



XVIII.

IL DISEGNO ELEMENTARE

RELATIVAMENTE ALL'AVVENIRE DEGLI ALUNNI

Compiuta l'istruzione del disegno architettonico e di quello di macchine, sarebbero compiuti i corsi relativi alla matita, che avrebbero ad essere seguiti nelle scuole tecniche per un triennio, e negli Istituti di egual nome per un quadriennio; e tali corsi, quando bene soluti dagli allievi, sarebbero, a creder mio, sufficiente preparazione ad ammaestramenti più elevati, sì teorici che pratici, indispensabili all'esercizio, così delle arti minori che delle superiori.

A questo proposito non è per altro da trascurare un'objezione, la quale, tenuta viva tutto giorno nei crocchi, e male schiarata colla discussione, produce l'effetto che molta parte di pubblico abbia pochissima fede nel profitto che può dare un buon insegnamento del disegno, tanto nell'uno quanto nell'altro ramo della istruzione tecnica.

È opinione dei più, doversi al prefato insegnamento destinare bensì i giovani che intendono battere le carriere dell'ingegnere, del capo-mastro, del meccanico; ma non esservi poi ragione che si abbiano a tenervi obbligati coloro i quali fin da quando entrarono nella scuola, dichiararono di volersi dedicare al commercio, o all'agricoltura, ovvero ad altre industrie che col disegno non hanno attinenza prossima. Non è questo, si dice, un rubare, a profitto di un'istruzione infruttifera per tali

giovani, un tempo che dovrebbe da questi essere rivolto a studj strettamente collegati alle professioni trascelte?

Viene anche ovvia quest' altra osservazione, che se per ben imparare il disegno si avessero a percorrere tutti i periodi di istruzione da me consigliati, ne verrebbe che tutti quelli, i quali, per condizioni famigliari, fossero costretti ad abbandonare a mezzo l' insegnamento tecnico, avessero sprecato per due o tre anni il tempo destinato alle lezioni relative, per imparare una disciplina di cui non potrebbero valersi perchè interrotta nel suo procedimento.

In tutto questo argomentare vi può essere un timore non abbastanza giustificato, ma vi è anche molta verità, e non si riuscirebbe a distruggerne gli effetti col dissimularla. Per contrario giova il farsele incontro se vuolsi che il vantaggio didattico non sia sacrificato alle inopportune esigenze di un regolamento.

È verissimo che se l' intero corso di disegno da me svolto nei precedenti capitoli, dovesse essere necessario, senza detrazione di sorta, a chiunque non può o non deve del disegno valersi, ne uscirebbe la conseguenza, che coloro, a cui, per qualsiasi causa, fosse tolto modo a continuarne lo imparamento, non rimanesse che il rammarico di aver usata inutilmente la matita. Ma è altresì vero che quando ci addentriamo ad esaminare i differenti fini pei quali torna utile il disegno, apparisce chiaro che l' uno o l' altro di tali fini può essere raggiunto con una parte soltanto dell' istruzione da me consigliata. Poniamoci sul campo pratico, e vedremo agevolmente quanto sia giusto ciò che qui affermo.

Quando si consideri il disegno (e l' ho già detto) quale istromento riproduttore dei limiti della forma, quale illustratore di tutto quanto la parola non riesce a di-

chiarare completamente, quale mezzo, infine, a far destra la mano a qualsiasi segno, l'occhio a qualsiasi proporzione, simile disegno dovrebbe far parte della cultura generale, come il leggere, lo scrivere, il far di conto, e per conseguenza non avrebbe ad essere ignorato da nessuno.

Ma per toccare così fatto scopo non v'è altrimenti bisogno di sapere tutto il disegno ornativo ed architettonico; è più che sufficiente esser bene esercitato nei quattro primi periodi di studio da me descritti: vale a dire, giungere sino alla esatta delineazione, a mano libera, dei solidi geometrici regolari, in filo di ferro ed in gesso. Per poter impadronirsi di questo disegno, che diremo rudimentale, ci vogliono almeno due anni scolastici di esercizio, a due ore per giorno: il che equivale ai due primi anni di corso nelle scuole tecniche.

Tali rudimenti, per quanto ben dati agli alunni e da questi bene imparati, non potrebbero bastare a chi volesse trattar professioni catenate alle industrie ornative. Sarebbe allora indispensabile lo applicarsi allo studio degli ornamenti e della plastica, quali li esposi nei relativi capitoli; e tali studj domanderebbero almeno altri due anni per essere produttori di buoni risultamenti.

Per quegli alunni, poi, che entrassero negli Istituti tecnici colla mira d'avviarsi all'arte dell'ingegnere o del mastro meccanico, tornerebbero bisognevoli altri studj di matita: cioè quelli del disegno scientifico, quali sono la geometria descrittiva applicata all'architettura, gli elementi di quest'ultima arte-scienza, il disegno di macchine ed il topografico. A guadagnare in queste maniere di disegno una certa perizia, sì da poter entrare nelle facoltà matematiche universitarie con sicure cognizioni di ogni delineamento relativo a costrutture murali e mecca-

niche, ci vorranno altri tre anni scolastici, che, sommati ai precedenti, chiudono appunto la cerchia del corso tecnico inferiore e superiore.

Per certo, chi dovesse esercitarsi in questo complesso di studj applicandovisi a cinque o sei ore al giorno, lo compirebbe in due anni: quel tanto che ordinariamente si impiega nelle Accademie a mettersi in grado di disegnare, e spesso assai mediocrementemente, una testa od un ornato dal gesso.

Ma nelle scuole e negli Istituti tecnici del Regno non è possibile consecrare al disegno più di un'ora e mezzo per giorno, in causa delle troppe materie che voglionsi colà insegnate contemporaneamente agli alunni. Laonde è necessario distribuire l'insegnamento per tutti i sette anni in cui è spartito l'intero corso.

Perciò parmi che la distribuzione dei varj periodi di studio da me discorsi, potrebbe, finchè dura l'ordinamento attuale, farsi nel modo seguente.

Scuole tecniche

<i>Primo anno</i>	{	Educazione della mano. Educazione dell'occhio.
<i>Secondo anno</i>	{	Disegno geometrico a mano libera ed elementi di prospettiva. Primi esercizi dal rilievo.
<i>Terzo anno</i>	{	Disegni da scelti modelli ornamentali in contorno e a chiaroscuro.

Istituti tecnici

<i>Primo anno</i>	{	Disegno a penna da scrivere e disegno verticale. La plastica ornamentale.
-------------------	---	--

<i>Secondo anno</i>	{	Composizioni ornamentali in disegno ed in plastica.
		Geometria descrittiva applicata a forme architettoniche.
<i>Terzo anno</i>	{	Elementi di disegno architettonico.
		Disegno topografico.
<i>Quarto anno</i>	{	Disegno architettonico sino alla composizione di piccoli edificj.
		Disegno di macchine.

Diviso in questo modo lo insegnamento, produrrebbe la conseguenza che quelli, i quali, dopo due anni di scuole tecniche, non potessero o non volessero continuare il corso, conoscerebbero per altro tutta quella parte del disegno che ho dimostrata necessaria alla coltura generale.

Ho detto, sin dal principio di questo capitolo, che l'istruzione del disegno da me finora esposta, sarebbe sufficiente preparazione ad ammaestramenti di maggior levatura. Con ciò ho voluto far meglio comprendere che essa dispone ad applicar bene il disegno a quelle industrie ed a quei concetti che senza tale soccorso non possono attuarsi, ma non sono l'applicazione in sè medesima. Per arrivare a questa, ci vogliono le scuole speciali, che potrebbonsi chiamare operaje o professionali: scuole che dovrebbero spartirsi entro cerchie particolari, in cui giovani ben preparati nel disegno, imparerebbero un'arte, un mestiere, un'industria.

Ora, in simili scuole, il disegno applicato non potrebbe consistere che in un diretto collegamento di tale disciplina collo scopo della professione scelta dal giovane, ed eziandio nella educazione del gusto artistico, ricercato nei prodotti di quella medesima arte. Dato ciò, si

fa evidente che ci vogliono scuole apposite nelle quali si insegnino praticamente codeste professioni, in cui il disegno, in sè stesso, figura soltanto come un alfabeto.

L'apprendista in orificeria, per esempio, non potrebbe diventare un abile lavoratore di metalli preziosi ad uso d'ornamento, senza conoscere il disegno; ma il disegno solo non gli apprenderebbe a plasmare l'oro e l'argento nelle forme pensate dalla fantasia ed espresse dal segno, se non sapesse adoperare il bulino, il cesello, le ciappollette, e con questi istromenti lavorar bene di filo, di niello, ed anche di grosserie. Egli ha dunque mestieri d'imparar tutte queste cose in apposite officine da orafo.

Così, chi brama darsi alla industria di preparare carte dipinte, ha d'uopo non solo di conoscere il disegno nelle sue apparenze colorate, ma di applicarlo, con tecniche particolari, alle carte stampate a colori da incolarsi a decorazione di pareti.

Se allo stipettajo piace di eseguire, mettiamo caso, letti eleganti, gli converrà sì lo studiare esemplari d'ornamento che presto lo guidino a buone invenzioni pe' suoi letti; ma gli esemplari sono disegni, non lettieri di legno, e per imparare a far queste ha bisogno di aver ben educata la mano non solo all'intaglio, ma alla indentatura dei legnami, e ai varj modi di pulirne le superfici, e di intarsiarle con altri legni o coi metalli.

Qualunque esame si porti ai due gruppi costituenti le arti industriali, quello risultante dal lavoro a superficie piana, l'altro relativo alle opere di rilievo, si vedrà che a ciascuna sezione d'ambidue i gruppi, ci vogliono tecniche particolari, che domandano quindi appositi insegnamenti.

In quell'egregio lavoro, di cui già feci ricordo, pubblicato dalla Commissione napoletana, nel noverare tutte

le sezioni delle arti industriali che devono trovare posto nell'uno o nell'altro dei due gruppi accennati, viene dato il savio consiglio, che ad ogni sezione si destini una scuola con a capo un professore « il quale v'insegnerebbe un disegno speciale comune a tutte le arti della sua sezione. Questo insegnamento potrebbe essere così l'anello intermedio fra il disegno di cultura generale e l'officina (pag. 16). »

Ma quello che meglio preme alla Commissione, è, che, pel più sicuro ed efficace ammaestramento degli industriali, vi sieno raccolte di modelli per ogni sorta d'industrie sorrette dal disegno, ove possano studiare non solo gli alunni, ma i maestri. « Queste raccolte (dice con energica parola la lodata Relazione) sono la grammatica, il dizionario delle arti e dei mestieri; sono le biblioteche dei risultati materiali ottenuti dai secoli precedenti, la storia del lavoro di tutti i popoli. Finchè l'operajo sarà privo di questi mezzi potenti d'istruzione, lo studio del disegno applicato sarà una vanità od una perdita di tempo. » (pag. 17).

Pur consentendo che si abbiano a reputare i musei industriali ottime officine pratiche d'istruzione pei lavori delle industrie, mi pare ci sia alquanto d'esagerazione nella chiusa del citato periodo. Se fosse vero che la perizia nel disegno e nelle sue applicazioni non bastasse all'operajo senza l'ajuto de' ricordati musei, non vi sarebbe fiorente, in Italia, nessuna industria ornamentale, perchè di que' tali musei v'è scarsezza grandissima. Ma invece vediamo i mobili intagliati artisticamente a Firenze, a Milano, a Torino, a Napoli, essere ricercati persino in Inghilterra; vediamo le orificerie avanzare sempre di più; vediamo le stoffe a fiorami accostarsi alle francesi. Non si vorrà dire di certo che questi progressi

industriali, quantunque piccoli a raffronto di quelli di altre nazioni, sieno dovuti al Museo industriale di Torino, il solo, credo, che ci sia di tal genere da noi. Esso è senza dubbio vantaggiosissimo, perchè ben diretto e sempre in incremento; ma è ben lontano di poter reggere al confronto del famoso di Kensington a Londra, di quello della scuola centrale di Norimberga, e delle tante altre raccolte congeneri che trovansi nella operosa Germania (1).

Tutto questo mi fa pensare, che più assai di ricche collezioni di modelli industriali, giovi al lavoro delle manifatture il buon imparamento del disegno elementare congiunto alla plastica, quale esordio a scuole d'applicazione dirette da abili maestri.

Uscirei dal modesto mio compito se qui mi facessi ad approfondire la importantissima questione delle scuole operaje; e quindi, col vivo desiderio che la prendano a studiare uomini in tale materia espertissimi, per condurre e Governo e Comuni a dar vita ad istituzioni di tal genere veramente utili, mi permetto di osservare, che il disegno, quale io lo vorrei, quando fondato su buon metodo, e sorretto da valenti insegnanti, se non giova alle industrie direttamente, le ajuta per altro in modo indiretto, col diffondere il buon gusto e coll'apparecchiare l'occhio e la mano alle manifatture ornamentali.

Gli insegnamenti su cui ho trattato, mirano poi ad un altro scopo, il quale può considerarsi l'applicazione più diretta del disegno in sè medesimo; ed è di

(1) Per quanto riguarda le industrie legate all'ornamento, credo che i maggiori profitti del R. Museo industriale di Torino vengano dagli ottimi insegnamenti che vi dà nel disegno il valentissimo artista cav. Pietro Giusti, istruttore colà di tale disciplina.

preparare i giovani inclinati a battere il difficile sentiero delle arti maggiori, a riceverne, con sicuro profitto, nel più breve tempo possibile, gli insegnamenti entro gli istituti a ciò destinati, vale a dire entro le Accademie artistiche.

Nei secoli in cui l'Italia tenea il primato dell'arte, tale arduo compito affidavasi alla officina privata, ove un maestro guidava gli alunni nelle teoriche e nelle pratiche del pennello, della sesta e dello scalpello, e formava una di quelle scuole da cui ci venne tanta gloria. Oggidì furono incaricate di sì grave fardello le Accademie, le quali, per verità, almeno sino adesso, vennero meno alla prova. Malgrado ciò, conviene anche, a ritroso del desiderio, accettarle ad istitutrici, perchè non sarebbe possibile nessuna surrogazione, dal momento che il Governo ed alcuni Municipj, per ragioni che hanno pure il loro peso, le vogliono, e loro accordano, coi privilegi di corpo e colla gratuità dello insegnamento, il monopolio didattico sull'arte. Fatta dunque di necessità virtù, non resta se non tentare di ridurle tali da produrre il maggior profitto possibile.

Quest' argomento spinosissimo procurerò di svolgere, del mio meglio, nella seconda Parte del presente scritto, stimando di aver portato qualche centello di utilità se riuscirò a mostrare, non essere impossibile liberarle da due piaghe, che, loro malgrado, quasi lebbra, le ammorbano: l'apparato e l'empirismo; il primo causato da mali organamenti, il secondo da mancanza di coesione fra le scuole e di metodo razionale nell'insegnamento. E l'apparato e l'empirismo, in qualsiasi sorte d'ammaestramenti, somigliano alle dorature ad oro falso: dopo breve tempo s'annerano.



APPENDICE PRIMA

E L E N C O

di alcuni fra gli ornati monumentali dell' antichità, del medio evo e del rinascimento, che pel merito loro dovrebbero esser dati ad esemplari nelle scuole di disegno ornamentale, durante il quarto periodo (V. Cap. III, pag. 26).

Stile greco (1)

Vilucchi, ovoli, perle, fusajuole, foglie continue, tratte dai tempj jonici . . di	Atene
Capitello jonico del tempio di Minerva Poliade in	Id.
Capitello di un'Anta dello stesso tempio, in	Id.
Decorazione esterna della porta jonica del tempio d' Eretteo in	Id.
Antefissa del Partenone di	Id.
Viticcio da cui era coronato il monumento di Lisicrate (2) in	Id.

Stile italo-greco

(VULGO ETRUSCO)

Otto forme in gesso da figuline italo-greche. (*Anfora tirrena, Cratere, Kelebe, Oxibaphon, Lekane, Karchesio, Lepaste, Lechite*).

Stile romano

Fregio del cornicione del tempio d'Antonino e Faustina a	<i>Roma</i>
Fregio del cornicione del tempio di Vesta, a	<i>Tivoli</i>
Fregio del cornicione del frontespizio di Nerone a	<i>Roma</i>
Soffitto d'architrave del tempio di Giove Tonante a	<i>Id.</i>
Fascia con due candelabri portanti un encarpio, al Panteon a	<i>Id.</i>
Decorazione esterna del tempio d'Ercole, a	<i>Core</i>
Trofei scolpiti nel piedestallo della colonna Trajana a	<i>Roma</i>
Due fra i più ricchi vasi di marmo nel Museo Pio Clementino a	<i>Id.</i>
Uno de' candelabri trovati nella Villa Adriana a Tivoli, ora nel Museo predetto, a	<i>Id.</i>

Stile bisantino

Capitello a due colombe, a santa Sofia, a	<i>Costantinopoli</i>
Capitello della chiesa di S. Teotoco . a	<i>Id.</i>
Uno de' capitelli a piramide rovescia, nella chiesa di S. Vitale a	<i>Ravenna</i>
Due fra i più ornati capitelli della basilica Marciana a	<i>Venezia</i>
Un capitello del Duomo di Murano . . a	<i>Id.</i>

Stile lombardo (3)

Un pezzo d'arca col capitello ad ipogrifo, nella Cattedrale di	<i>Pavia</i>
--	--------------

Un capitello nella cripta della chiesa di S. Salvatore a	<i>Brescia</i>
Fregi della chiesa di S. Pietro . . . in	<i>Civate</i>
* Un capitello delle navi di S. Ambrogio, a	<i>Milano</i>
Un capitello a testa di leone, nel battistero del Duomo di	<i>Parma</i>
Cornice intagliata a fogliami nell' interno del Duomo di	<i>Modena</i>
Capitello a Sirene, nella chiesa di S. Stefano, a	<i>Bologna</i>
Capitello a cubo, nella chiesa di S. Maria, a	<i>Toscanella</i>

Stile arabo-siculo

Una delle formelle della porta, nella chiesa della Martorana a	<i>Palermo</i>
Un capitello della Cappella palatina . a	<i>Id.</i>
Un capitello del Duomo di	<i>Monreale</i>

Stile archiacuto-toscano

Pezzi ornamentali d'una delle porte esterne di S. Maria del Fiore a	<i>Firenze</i>
Parti ornamentali di una delle finestre del campanile di Giotto a	<i>Id.</i>
Un pezzo della ghirlanda del medesimo campanile. a	<i>Id.</i>
Alcune parti dell'altare di Orsanmichele, a	<i>Id.</i>
Un capitello ad aquile nell' interno del Duomo di	<i>Siena</i>

Stile archiacuto

IN LOMBARDIA

* Alcuni fra gli ornati del monumento di S. Pier Mart. nella chiesa di S. Eustorgio, a	<i>Milano</i>
---	---------------

- * Alcuni ornamenti dell'Arca di S. Agostino
 nel Duomo di *Pavia*
 * Gran calice gotico nella Cattedrale . di *Milano*
 Gruppo di capitelli uniti, in S. Andrea di *Vercelli*

Stile archiacuto

IN VENEZIA

- Due capitelli a fogliame nel portico esterno
 del Palazzo Ducale a *Venezia*
 Un capitello del palazzo Bernardo . . a *Id.*
 Foglie rampanti sull'estradosso dell'arco
 esterno della chiesa di S. Stefano, a *Id.*
 Una *Vera* di pozzo, in un cortile vicino a
 SS. Giovanni e Paolo a *Id.*
 Uno de' capitelli della Cappella di S. Felice
 nella basilica di S. Antonio (4) . . a *Padova*

RINASCIMENTO

MANIERA VENETA

- Ornamento nello zoccolo d'un pilastro nella
 chiesa di S. Maria de' Miracoli . . a *Venezia*
 Uno de' capitelli esterni della Confraternita
 di S. Rocco a *Id.*
 Encarpio sul basamento del sepolcro del
 Suriano nella chiesa di S. Stefano, a *Id.*
 Pezzi dell'arca nel sepolcro di Pietro Ber-
 nardo, nella chiesa dei Ss. Giovanni e
 Paolo a *Id.*

Camino nelle stanze del Doge (Palazzo Ducale)	a	<i>Id.</i>
Uno de' Pili di bronzo nella Piazza di San Marco	a	<i>Id.</i>
Candelabro di bronzo nel presbiterio della basilica di S. Antonio	a	<i>Padova</i>
Due fregi nei riquadri dei pilastri della cappella di S. Antonio (stessa basilica), a	a	<i>Id.</i>

MANIERA USATA IN LOMBARDIA

Ornati d' una delle due porte del Duomo di		<i>Como</i>
Pilastri del Battistero della chiesa di Santa Maria presso S. Satiro	a	<i>Milano</i>
* Fregi sulla facciata della chiesa della Madonna de' Miracoli	a	<i>Brescia</i>
* Una delle gran finestre della facciata della chiesa della Certosa	presso	<i>Pavia</i>
Decorazioni in terra cotta nell'esterno della Cupola di S. Maria delle Grazie . . .	a	<i>Milano</i>
* Fregi dell'arca, nel sepolcro Birago, alla chiesa della Passione	a	<i>Id.</i>

MANIERA TOSCANA

Fregi ed ornamenti del monumento del Marzuppini, in Santa Croce . . .	di	<i>Firenze</i>
Fregi ne' pilastri e nel basamento del sepolcro di Pier Soderini, nella chiesa del Carmine	a	<i>Id.</i>
Fregi e fogliami del sepolcro in bronzo di Piero de' Medici, nella sagrestia della chiesa di S. Lorenzo	a	<i>Id.</i>

Colonne a candelabro e relativi fregi di una porta sulla piazza detta del Fossa- tello a	<i>Genova</i>
* Alcuni degli ornamenti che decorano il palazzo dei duchi d' Urbino (5) . . a	<i>Urbino</i>
Fregi de' pilastri nel palazzo detto dei <i>Dia-</i> <i>manti</i> , ora pinacoteca comunale (6), a	<i>Ferrara</i>



ANNOTAZIONI

(1) Affinchè la collezione fosse adeguata alla importanza dello stile, e racchiudesse tutte le diverse forme elementari dell'ornato greco, ci vorrebbero anche i pezzi seguenti :

a) Un capitello di pilastro di uno de' tempj di Temide a Ramnante (Attica);

b) Un capitello di pilastro della cella del tempio di Apollo Didimeo a Mileto (Asia Minore);

c) Un' antefissa del tempio d'Apollo Epicurio a Figalia (Arcadia).

Ma dei tre qui nominati non sarebbe forse possibile avere i getti, a cagione dei luoghi di non facile accesso ove stanno. Bisogna dunque contentarsi di quelli d'Atene da me registrati, perchè non è difficile ottenere colà il permesso di cavarne getti in gesso. Solo la spesa sarebbe, relativamente, considerevole, se devo giudicarne dal prezzo a cui tenevansi alcuni saggi da me veduti a Roma anni sono. — Nel supposto poi che o la lontananza dei luoghi od altre circostanze rendessero molto disagiata il procurarsi i ricordati getti dagli originali, parmi che potrebbesi supplire al difetto, allogando ad un abile artista l'incarico di formare in plastica dalle fotografie, che pur furono cavate sui luoghi, i modelli degli ornamenti prefati, e di assestarne le così dette *forme buone* per poterne moltiplicare gli esemplari. — In ogni modo, è indispensabile provvedere le scuole di gessi riproducenti gli elementi della ornamentazione greca, ch'è il fondamento del buon ornato.

(2) Avrei consigliato anche il capitello corintio di questo monumento, ma è guasto così da non poterne cavare un esemplare da scuola: fu però riprodotto assai bene, completandolo, in un piccolo edificio del parco di *Saint-Cloud* presso Parigi. Sta a vedere poi se è rimasto intatto, dopo la recente devastazione di quel bellissimo sito.

(3) Il sig. Pierotti, abile scultore di Milano, ebbe il felice pensiero, che condusse a fine egregiamente, di trarre la *forma buona* da moltissimi pezzi ornamentali che fregiano parecchi dei monumenti di Lombardia, sì di stile *lombardo* propriamente detto, come di quelli usati nella

bella regione, nel periodo dell'arte archiacuta e del rinascimento. — In questo elenco notai con asterisco quelli ch'io sceglierei fra i numerosissimi ch'egli preparò. Il sig. Pierotti cavò getti anche dalle opere sculturali decorative di altre provincie italiane, e tiene una ricca suppellettile di forme tolte da statue antiche e da parti del vero. — Per tale sua ben condotta impresa ebbe meritati segni d'onoranza nelle recenti grandi Esposizioni. — Il Catalogo dei getti ch'egli tiene in commercio, coi prezzi relativi, fu da lui pubblicato in Milano nel 1869.

(4) Per una semplice scuola elementare stimo non converrebbe dare a modello ornamenti del vero stile archiacuto, cioè di quello fiorito in Francia, in Germania ed in Inghilterra. È forse troppo difficile pei principianti; e di più, così catenato alle linee architettoniche da doverne serbare lo studio pel momento in cui si daranno gli insegnamenti dell'architettura medioevale.

(5) Degli ornamenti scolpiti che adornano il palazzo dei Duchi d'Urbino, è in commercio una raccolta in gesso molto bene eseguita colà da un abile formatore. Così lodevole impresa fu promossa ed incoraggiata dai valenti preposti ai due stabilimenti di belle arti della nominata città.

(6) Dello stile un po' rigoglioso, fiorito dopo la metà del secolo XVI, e dell'altro detto barocco venuto in moda nel seicento, ci sono esemplari bellissimi che provano la somma potenza degli artisti da cui furono lavorati, ma io credo pericoloso il proporli modello ai giovani, i quali devono formarsi il gusto sopra stili severamente eleganti.



APPENDICE SECONDA

Programma, avvertenze ed istruzioni pel Disegno architettonico ad uso degli Istituti tecnici del Regno, sancite dal Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio col Decreto 3 Novembre 1869.

PROGRAMMA

I. Costruzione delle principali sagome architettoniche negli stili, greco, romano, bisantino, archiacuto, traendole preferibilmente da modelli in gesso od in legno. — Applicazioni delle medesime alle parti principali degli edifici, ed istruzioni orali e grafiche per delineare queste sagome ad occhio, e non col compasso, a seconda delle esigenze della prospettiva, relative al loro collocamento.

II. Disegni delle parti elementari di ciascheduno dei prefati stili, traendole da esemplari a stampa e da modelli. — Proporzioni più comunemente usate per codeste parti.

III. Nozioni generali sulla forma e costruzione delle vòlte, dei muri e de'piedritti, dei tetti, delle impalcature, delle scale e di tutte le altre parti costituenti l'organismo degli edifici.

IV. Norme elementari sulla composizione degli edifici civili ed industriali più semplici e più comuni, indicando i modi convenzionali di tracciarne le piante, gli alzati e le relative sezioni.

V. Elementi di architettura rurale, e relativa composizione, con dirette applicazioni grafiche e descrittive riferibili ai differenti usi agricoli praticati nelle differenti regioni d'Italia.

VI. Disegni d'acquedotti. — Ponticelli e ponti in muratura. — Dettagli relativi.

VII. Disegni di ponti in legno. — Dettagli relativi alla unione dei legnami.

VIII. Disegni tratti da esemplari, degli edifici idraulici più semplici ed usuali, per la derivazione condotta e distribuzione delle acque.

IX. Rilievi e relativi disegni sviluppati in grande scala, sopra edifici in costruzione ed anche compiuti; ed esercizi orali e scritti sui materiali e sui sistemi di costruzione adoperati pei medesimi.

X. Esercizi di composizione, in correlazione cogli elementi costruttivi e grafici esposti negli articoli anteriori.

AVVERTENZE ED ISTRUZIONI

AVVERTENZE GENERALI. — L'insegnamento dell'architettura non può aver, di certo, negl'Istituti tecnici, un ampio e compiuto svolgimento, sì perchè mancherebbe il tempo a ciò, sì perchè non può essere scopo di tali stabilimenti il formare veri architetti, ma invece il preparare ingegneri meccanici e costruttori, ed avviare alle industrie manifatturiere coloro, che, o per la condizione sociale, o per desiderio, dovranno quelle dirigere un giorno, od anche esercitarle. Per tutti questi è necessario avere quel tanto di cognizioni sull'architettura civile, idraulica e rurale, che possa loro giovare nell'esercizio delle professioni a cui saranno destinati. A dir breve, essi devono ben conoscere più assai quell'architettura

che si indirizza a servire gli usi della vita, che non l'altra la quale mira alla ricca decorazione d'edifici rivolti alla magnificenza ed al lusso.

a) Tutti gl'insegnamenti esposti nel predetto programma saranno dati agli alunni di meccanica e costruzione, meno quello che si contiene nell'articolo V. Gli alunni invece della sezione di agronomia ed agrimensura, non verranno esercitati che sulle discipline racchiuse negli art. I, V, VIII. Quelli poi della sezione di commercio si eserciteranno nella sola parte che sta negli articoli I e II.

b) La scuola dovrà constare di locali idonei al disegno architettonico ed essere fornita di buoni libri relativi alle varie parti dell'architettura insegnate nel corso, e di buoni modelli, tanto in gesso che in legno, i quali pure abbiano attinenza alla istruzione che deve darsi.

AVVERTENZE PARTICOLARI. — All'art. I. — Siccome le sagome relative alle modanature spettanti agli edifici, son quelle che meglio danno il carattere dello stile a cui essi appartengono, così sarà cura del professore il far notare agli alunni in che consistono le differenze d'organismo fra le sagome di uno stile e quelle di un altro. Specialmente dovrà far osservare, come le sagome del sistema detto *gotico* differiscano da quelle spettanti al sistema *greco*, e come queste sieno diverse dalle *romane*.

Rispetto alla delineazione delle predette sagome, l'istruttore avvertirà di tracciarne geometricamente gli angoli entro cui devono svilupparsi e di farne poi segnare a mano, anzichè col compasso, le parti curve delle medesime, accennando in quali casi relativamente al punto da cui devono esser vedute, debbano mostrarsi più o meno risentite nelle curve loro.

Farà pure avvertire agli allievi la differenza essen-

ziale che passa fra la norma regolatrice delle sagome di stile greco-romano e le medievali, annotando che le prime hanno sempre a misura fondamentale il modulo della colonna, o meglio il suo diametro; le seconde si foggiano, invece, sempre in relazione al bisogno ed all'uso.

All'art. II. — Per avvezzare i giovani a delineare le parti elementari dei differenti stili, prenderà buoni esemplari in litografia od incisione, badando che le differenze d'ogni stile sieno spiccatamente marcate, senza mescolamenti. — Le farà disegnare diligentemente a contorni, curando che non diasi il così detto gusto calligrafo al contorno, con un segno più forte dal lato destinato alle ombre, e più leggiero nei posti ove batterebbe la luce.

Delineate queste varie parti, cogli ornamenti relativi, porrà su d'esse le misure in doppio modo, segnandone cioè le proporzioni con dati divisionali, e marcandone le misure reali in relazione agli usi a cui quelle parti devono comunemente servire.

Di ognuna di queste parti farà eseguire la pianta, il profilo, e una o più sezioni, a seconda che la parte risulti più o meno composta di forme complicate. Sarà bene che avvezzi i giovani a segnare nelle ortografie esterne di queste parti la sezione orizzontale delle sagome, in modo che l'alunno scorga come quella sezione sia posta così per chiarire all'esecutore il movimento dei piani di essa sagoma.

Alcuni disegni di queste parti dovranno eseguirsi a tutto effetto di chiaroscuro, tanto ad acquarello nero che colorato; e le ombre verranno poste secondo le norme della geometria descrittiva, già insegnate nella scuola speciale a questa materia.

Sarà assai utile che di mano in mano i giovani disegnano una di queste parti in due o più stili, il mae-

stro mostri loro, con rapidi schizzi, non solo l'applicazione delle medesime, ma in quale modo possano collegarsi con altre.

All'art. III. — La miglior maniera per far ben comprendere l'uso e la contestura delle parti organiche degli edifici, è di presentarne agli alunni i modelli, e questi modelli scomporre e ricomporre dinanzi ad essi, indi farli disegnare a contorni nel complesso e poi ne' pezzi varj che li compongono. Questi modelli sono da adoperarsi in particolare pei tetti, che dagl' imperiti s' intendono male sopra un semplice disegno od incisione.

Dovrà il maestro, nella delineazione di tali parti, insegnare le tinte convenzionali che si adoperano per esprimerle, e sui disegni far porre sempre le misure tanto sul complesso che sui pezzi di cui è costituito.

Il più accurato studio farà eseguire sulle scale, addimostrando non solo le più comode loro girate entro spazj determinati, ma il modo più adatto a renderle solide e ben illuminate. -

Sulle impalcature farà notare i modi di togliere ad esse l'oscillazione, ed i migliori sistemi de' pavimenti in terrazzo, in mattone, in formelle di legname, ecc.

Farà tema di qualche sua lezione le terrazze scoperte, indicando con quali materiali si debbano costruire, affinchè non lascino penetrare le acque piovane nei piani sottoposti.

Nel trattare dei tetti, si occuperà di quelli ad ossatura in ferro, a tirante semplice o doppio, a capriate sul sistema triangolare, indicando tutte le avvertenze per la costruzione delle lanterne a vetri, adoperate per illuminarle.

In una parola, dovrà, in questo insegnamento, non solo far disegnare le predette parti colla maggior accuratezza, ma indicar d' ognuna l' uso e la costruzione migliore.

All'art. IV. — Saranno ben adempiute le prescrizioni di questo art. IV, se il maestro, facendo copiare da buoni esemplari qualche edificio semplice d'uso comune, dimostrerà agli alunni quali dimensioni si abbiano comunemente a dare alle stanze, in ragione del loro uso, e giusta quali norme provvedere alla luce e alla ventilazione. — Darà pure speciali lezioni sul posto che ogni locale dovrà occupare nell'area generale, affinchè serva meglio alla sua destinazione.

Dovrà poi far disegnare, in scala maggiore, le parti essenziali di un locale, come, p. es., porte e finestre, facendo delineare il modo di costruirvi e di girarvi buoni serramenti. Le stesse cure esigerà pei secchiaj, per le latrine, pei camini da cucina e per gli altri da stanza, per le stufe ecc.

Pel modo di disegnare i tipi, sarà bene di attenersi a quello ora più in uso dai buoni disegnatori di architettura, delineando cioè ogni cosa a matita, poi acquarellandola a colori, con le tinte che avranno i varj materiali da impiegarsi.

All'art. V. — Il professore rintraccerà, nelle vicinanze della città ov'è posto l'istituto, le migliori fabbriche rurali, e ne trarrà rilievi che serviranno ad istruzione dei giovani, accompagnando lo insegnamento grafico con avvertenze orali sulle dimensioni e sulla forma dei varj locali, a seconda dell'uso a cui devono servire.

Agli art. VI, VII, VIII. — È da raccomandarsi che la scuola sia provveduta di buoni esemplari in fotografia o in intaglio delle costruzioni a cui si riferiscono i prefati articoli, e tali esemplari si facciano riprodurre colla massima diligenza. Di più se ci fosse nelle vicinanze della scuola qualche costruzione relativa, il maestro potrà farla rilevare agli alunni.

Art. IX. — I rilievi saranno per la prima volta fatti dal maestro, e sopra fabbriche più in uso nella vita, ovvero rivolte ad industrie comuni. Gli alunni dovranno mettere in netto i detti rilievi, e disegnarli in iscala, delineando in iscala maggiore i dettagli. - In ogni parte dei disegni ci saranno contrassegnate le misure.

Dappoi i rilievi si faranno dagli alunni medesimi sotto la direzione del maestro. Essi alunni, giusta le prescrizioni di quest'ultimo, dovranno pure stendere una descrizione esatta e circostanziata della fabbrica rilevata. Alle descrizioni dovranno unirsi le opportune osservazioni sui sistemi di costruzione adoperati nella detta fabbrica. — Gli alunni avranno l'obbligo, a mezzo di ripetizioni, di dar prova del profitto ottenuto in questo esercizio.

All'art. X. — Si badi bene di non cadere nel solito difetto di molte scuole architettoniche, quello di portare gli esercizi della composizione quasi unicamente al delineamento di facciate sfarzose, buone per palazzi o per stabilimenti di lusso. - I giovani invece si condurranno a comporre case cittadinesche, locande, magazzini, laboratorj per industrie ecc.: in una parola, nulla di quanto serve a magnificenza ed a sfarzo; tutto di quanto si riferisce agli usi comuni della vita, sì rispetto alle abitazioni che rispetto ai bisogni industriali.

Di ogni invenzione saranno date: A) le piante dei varj piani; B) gli spaccati generali e parziali in varj punti della fabbrica ideata; C) i dettagli delle parti più importanti in iscala maggiore. - Di più, si daranno particolarizzati disegni sui sistemi di costruzione che indichino i materiali da usarsi e le avvertenze per metterli in opera, e il modo di unire solidamente al fabbricato le parti ornamentali, che dovranno sempre mostrarsi consentanee all'uso della fabbrica.

Ogni progetto inventato dovrà accompagnarsi di uno scritto, che non solo lo descriva, ma spieghi l'intendimento dell'alunno nello immaginarlo.

Le correzioni, tanto delle cose copiate che delle inventate, si facciano possibilmente in carta separata, anzichè sul disegno dell'alunno, e ciò perchè abbia sempre presenti gli errori in cui sarà caduto.

NB. È da avvertire che negl'istituti ne' quali il corso di Meccanica e Costruzione è di quattro anni, e quello di Agronomia e Agrimensura di tre, gli alunni non potranno esser esercitati sulla composizione architettonica, e quindi dovranno fare altrove i relativi studj.

Il corso del Disegno architettonico e costruttivo, comincerà col secondo anno (1) di studj relativo alle Sezioni di *Meccanica e Costruzione*, e d'*Agronomia ed Agrimensura*.

ANNO PRIMO (secondo dell'Istituto). — S'insegneranno le materie degli articoli: I e II. Due lezioni per settimana.

ANNO SECONDO (terzo dell'Istituto). — S'insegneranno le materie degli articoli III, IV e V. Due lezioni per settimana.

NB. Per la sezione di Agronomia ed Agrimensura, non sono obbligatorie che le materie degli art. I, V e VIII.

ANNO TERZO (quarto dell'Istituto). — S'insegneranno le materie degli articoli VI, VII e VIII. Tre lezioni per settimana.

ANNO QUARTO. (quinto dell'Istituto). — S'insegneranno le materie degli art. IX e X. Tre lezioni per settimana.

(1) Nelle proposte fatte dalla Commissione per la riforma dell'insegnamento del disegno negli Istituti tecnici, si era preso per base che il corso di quest'ultimi durasse cinque anni, invece di quattro come adesso.



PARTE SECONDA



IL DISEGNO SUPERIORE

(Le Accademie di Belle Arti in Italia)

LA QUESTIONE DELLE ACCADEMIE DI BELLE ARTI



Per quanto, fra le gravi questioni politiche, economiche, sociali, didattiche che occupano il mondo oggi, questa delle Accademie abbia una importanza affatto secondaria, anzi sia proprio come una Repubblica di San Marino rispetto alle grandi Potenze, pur pure anch'essa ha qualche diritto, se non di sedersi al tanto strombazzato banchetto della civiltà, almeno di essere fatta soggetto alle discussioni che a quella si riferiscono. Chi potrebbe negare ch'essa, codesta questione, non si colleghi ad uno dei mezzi più efficaci di manifestare le idee concepite dall'intelletto? Ma senza salir così in alto, anzi rimanendo nei paduli del positivismo, è innegabile che quanto ha relazione alle Accademie artistiche, si catena a vitali interessi di molte persone.

Per tanti docenti che vi sono in un'Accademia, e pei relativi segretarij, scrittori, bidelli ecc., la è una questione di vita materiale e talvolta morale. La n'è una di gloria, e, il più delle volte, anche di pane per moltissimi de' giovani, che, attingendo l'istruzione artistica in quegli stabilimenti, stimano di diventare colossi da superare Michelangelo, e di tramutarsi in Cresi a forza di allogamenti. La è un fomite di collere bieche, di disperate imprecazioni per que'troppi, corti d'intelletto, che, usciti dalle Accademie colla illusione di avervi imparato a farsi valenti, s'accorgono, dalle scarse commissioni e dai pochi

soldi che ne ricavano, come l'essere rimasti per non breve numero d'anni entro le Accademie, abbia loro recato il doppio danno di avviarli ad un'erta su cui non aveano forze a salire, e di levarli da un mestiere manuale in cui avrebbero trovato almeno di che campare.

Di quà, per conseguenza, disparatissime le opinioni sul valore di questi stabilimenti; chè mentre quei tanti i quali viveano quasi unicamente dei salarj forniti dalle Accademie, non potevano a meno di considerarle, in cuor loro, come barche di salvetagggio contro i pericoli dello sciopero forzato, le gridavano, invece, alimento di meschine vanità, officine di favoritismo, prigioni dell'arte, tutti coloro che passati gli anni giovanili a studiare nelle Accademie, ne aveano ricavato soltanto una desolante mediocrità e spesso il massimo degli sconcerti, la miseria sconsiderata e persino derisa. La critica tentò più volte di scoprire quale dei due partiti fosse più vicino a verità, ma non riuscì a nulla di concludente, forse perchè non esaminò la questione sotto i due punti di vista che potevano, ben vagliati, dar il bandolo dell'arruffata matassa; ed erano la storia di quelle istituzioni, e il loro presente organamento.

Non è qui il luogo di svolgere minutamente la storia delle Accademie, ma gioverà per altro accennarla per sommi capi, a fine di discernere, se, rispetto alla ragione storica, si debba o no propugnarne l'abolizione o la riforma.

Gli infatuati di questa istituzione, persuasi che non sia in nessun tempo stato possibile un certo fiorire delle arti, senza che gli insegnamenti ne venissero dati da corpi composti a somiglianza delle odierne Accademie, affermarono, con un coraggio degno di miglior causa, che le vecchie fraglie de' pittori fondate in molte delle nostre

città nel secolo decimoquarto, non fossero se non vere Accademie, sebbene non allargate quanto le nostre sono. A riconoscere erroneo codesto asserto, sarà bastevole esaminare gli statuti di tre di tali fraglie, pubblicati dal GAYE (1): cioè quello de' pittori senesi, che comincia nel 1355, e finisce nel 1565; l'altro de' pittori fiorentini, che ha principio nel 1339 e termine nel 1407; e finalmente, il terzo de' pittori padovani, che corre dal 1441 al chiudersi del secolo decimottavo.

Leggendo questi tre documenti, si vede chiaro come essi contengano soltanto le regole di una corporazione eguale a tutte quelle de' mestieri nel medio evo. Allora tutti i professanti un' arte, si univano sotto il vessillo religioso, a solo fine di disciplinare la condotta morale de' confratelli, di guidare gli interessi economici della professione, di preparare ed assicurare mutui soccorsi nel caso di malattia, e di impedire frodi nell'esercizio dell'arte ed immoralità od offese a danno del culto cattolico. Ma nei citati documenti non è mai fatta parola d'istruzione collettiva ai giovani apprendisti; non mai di qualcuna di quelle norme che sono il fondamento delle nostre Accademie. Anzi da uno de' capitoli dello statuto spettante ai pittori padovani si rileva come i giovani dedicati al pennello non istudiassero se non presso maestri privati, perchè vi è detto, non dover *alcun maestro della fraglia condurre, e in nessun modo tenere un allievo a coabitare con lui, allo scopo di impararvi l'arte, per minor tempo di tre anni.*

E un'altra prova negativa che in que' tempi non vi era neppur l'ombra d'insegnamento artistico dato da

(1) GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. Vol. tre. Firenze, 1840. Vol. II. dal N. 1 al 45.

parecchi maestri in uno stabilimento pari a quelli delle odierne Accademie, ce la offre il *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini scritto intorno al 1420, perchè in esso, di tale specie d'istruzione non è fatto cenno mai, e vi si parla sempre d'un solo maestro, e di scolari che sotto di quello doveano stare per anni molti.

No, vere Accademie di belle arti non ci furono sino al 1565, giacchè in quell'anno soltanto fondava la prima in Firenze, sulla proposta del Vasari, quel fior di tirannide che fu Cosimo I duca di Toscana (1), quasi gli dollesse che in tanta schiavitù d'uomini e di cose l'arte sola rimanesse libera dalle coronate tutele. Per altro, neppure in quella primogenita appariscono somiglianze alle odierne Accademie, perchè negli ordinamenti che ci furono tramandati, scórgesi espresso l'intendimento che fosse dato modo ai mezzani ingegni di *esercitarsi a far le opere con più studio* (2): tanto ancora l'esercizio pratico tenevasi come la migliore delle scuole. Quali frutti abbia poi dati quest'Accademia medicea, ce lo attestano le opere dei Vasareschi, e le manierate baroccaggini regalateci dalla maggior parte degli artisti toscani sul fuggire del secolo XVI.

Nè li diede migliori quella che Federico Zuccaro capitanava in Roma, sotto il patrocinio del pontefice Gregorio XIII, il quale volle esserne il fondatore nel 1580. Basti il nominare i migliori allievi che ne uscirono, per sapere quanto valesse. Chi guarda più adesso ai dipinti di Nicolò da Pesaro, di Giangiacomo Pandolfi, di Paolo Cespide e di pochi altri, pur vantati allora fra i

(1) Gli fu conferito il titolo di granduca solo nel 1569.

(2) V. VASARI, *Lettera a Michelangelo*. N. XXXIII. Ediz. di Firenze del Passigli, pag. 1451.

migliori, e tutti usciti da quel crogiuolo? E sì che lo Zuccaro, direttore di quell'Accademia, era un artista di grande potenza.

Sarebbe sfoggio di erudizione inutilissima il noverare le vicende delle Accademie che sorsero nel torno delle due citate, e registrare, per conseguenza, i baroccumi di cui furono, se non causa, mantice almeno, e che legarono alle figlie corrotte del secento e del settecento. Ma non torna inutile però il dire che se spiraglio di luce scese, in quei giorni, sull'arte d'Italia, intenebrata allora dalle oscure Accademie, fu solo quando i Caracci, rompendo guerra contro simili fucine dell'errore, fondarono, fra le ire bavose d'accaniti avversarj, una scuola, che se pure anche essa prese nome d'Accademia, non avea per altro nessuno degli ordinamenti illogici delle altre pubbliche: perocchè i Caracci regolarono la propria con insegnamenti affatto personali ben catenati, che legavano l'istruzione elementare colla superiore, senza contraddizioni o lotte di sistema, riducendo le lezioni ad una scala a cui gli alunni salivano un gradino per volta. Così que' bravi Bolognesi riuscirono a formare allievi che divennero da poi artisti di primo ordine, quali Guido Reni, il Domenichino, l'Albani. Cessata, col volgere del tempo, l'influenza (relativamente all'età) salutare di quella scuola, le Accademie tornarono, protette e protettrici, a porre la ferrea loro catena sul libero movimento dell'arte.

Non si potrebbe di certo affermare che il progressivo decadimento di questa, dalla metà del secento sino alla fine dello scorso secolo, sia stata sola opera delle Accademie. Per quanto si voglia dar loro l'accusa di aver professato erronei principj, sarebbe un far velo alla verità il sostenere che dal loro influsso soltanto ne venissero le tante goffaggini della sesta, del pennello e dello scal-

pello, che vedemmo comparire nel prefato periodo. Quello che non può disconoscersi per altro, gli è, che se non incoraggiarono il pessimo gusto, nulla fecero per arrestarlo, sebbene il risvegliamento degli studj classici anche nell'arte, operato da Winckelmann e da Mengs, dovesse, sulla metà dello scorso secolo, persuaderle a tentare un riordinamento di studj su base meno parlata. Ma in onta di sì caparbia resistenza non riuscirono a mantenere lo scettro del barocco: chè i nuovi tempi glielo strapparono di mano, contrapponendo, solita riazione, ai saturnali della licenza i gelati rigori della pedanteria.

Parecchi artisti che da sè eransi educati al severo stile greco-romano messo in moda dai due citati Tedeschi, dalla scoperta di Ercolano e Pompei, dalla illustrazione dei monumenti antichi d'Atene pubblicata con belle tavole dai due inglesi Stuart e Revett, trovarono un capopartito che ne guidò la matita e gli intendimenti. Fu questi il francese David, che in Parigi tenne la più popolosa scuola pittorica che fosse allora in Europa, giacchè oltre 150 discepoli potè contare. Nel numero ci furono parecchi italiani, i quali, tornati in patria, e chiamati ad istruttori delle Accademie, le bramarono riordinate coi frenetici classicismi alla davidesca (1).

E il riordinamento si volle prendesse forma di legge. Tale missione fu data al milanese Luigi Bossi, pittore men-

(1) È singolare che il riordinamento delle Accademie sia venuto dai veneratori del David, ch'era nelle midolle antaccademico, e lo era a segno che nel 1789 invitò molti giovani artisti ad invadere le sale dell'Accademia di Parigi e a distruggerne sino le suppellettili; la qual cosa, col sistema demolitore di cui i Francesi ci dettero, anche di recente, sì funesti csempj, compirono a puntino, gridando, *la voila enfin renversée cette Bastille académique*. (V. DELECLUZE: *Louis David: son école et son temps*. Parigi, 1835, pag. 145, 147.)

che mediocre, ma nella letteratura artistica valente; il quale nel 1803 compose per l'Accademia bolognese uno statuto, che fu in seguito modello a tutti gli altri delle restanti Accademie italiane. Con esso vennero fissate apposite scuole di elementi di figura, di ornato, di prospettiva e di paesaggio, che prima non erano; poi furono riformate le altre maggiori di pittura e scultura, e finalmente vi si aggiunse quella della architettura. Di qui la necessità di molti insegnanti, uno e sin due per ogni scuola, e il bisogno che tutto questo corpo fosse guidato da un presidente avente ufficio proprio, con segretario, economo, scrittore ecc. Circondata di privilegi e di splendori la nuova istituzione, si pose mano al turibolo per incensare le piccole gloriuole del luogo, scegliendole a comporre un anfizionato artistico, a cui si diede il pomposo titolo di Consiglio accademico, e l'incarico di decretare premj agli alunni più meritevoli. Per dare poi tutte le gioje della vanagloria soddisfatta a questo congresso, venne costituito quale un Areopago, a cui potesse ricorrere il Governo quando abbisognasse di pareri e giudizj sopra argomenti d'arte.

Sopra cosiffatto modello furono, dappoi, con poche mutazioni, formulati sotto il Regno italico, e precisamente nel 1808, gli statuti per le due Accademie di Milano e di Venezia: statuti che in seguito servirono di guida a tutte le altre della Penisola, anche quando dal 1860 al 1865 si volle riordinarne parecchie con nuova legge. Il solo mutamento essenziale ed utile fu quello portato alle Accademie di Torino e di Firenze (ignoro se ad altre), di non ammettere, cioè, ad alunno se non chi abbia dato prova di ben conoscere gli elementi del disegno. In quella di Firenze anzi si esige di più, vale a dire che i giovani i quali vogliono iscriversi nelle ma-

tricole accademiche, abbiano percorso gli studj elementari di disegno del R. Istituto tecnico, e di più, ne diano un saggio colla matita, dinanzi ad una Commissione.

Ora è da portarsi l'esame sul secondo punto da me accennato indietro: vale a dire, sull'intima compagine stabilita a regolare l'andamento delle Accademie, compagine che essendo antica, permette di chiedere se l'arte avesse dalla medesima i vantaggi che erano da aspettarsene.

Il fatto più sagliente che emerge da tale esame, si è, che dalle Accademie non uscì mai un grande artista in nessuno dei rami colà insegnati, e neppure alunni educati a quei grandi principj dell'arte che stanno impressi in tante opere insigni de' nostri maggiori. Che se taluno allevato in quegli stabilimenti, potè, nel corso di sua vita, guadagnarsi fama durevole, dimostrò poi, e colla parola e colle opere, come avesse dovuto rifare compiutamente da sè l'educazione artistica ricevuta là dentro.

Si risponde che le Accademie sono istituite, non tanto per formare de' grandi artisti (privilegio di pochi), ma per dare insegnamenti opportuni anche a coloro, che, o per scarsa attitudine d'ingegno, o per necessità di pronti guadagni, ovvero per naturale inclinazione, si avviano all'uno od all'altro de' rami secondarj che si dicono arti minori: sta bene, e può accettarsi come assennata la risposta; ma si ottenne poi l'intento? Non mi pare, quando vedo moltissimi di questi artisti di secondo ordine ammaestrati nelle Accademie, giacersi in uno scontento abbandono, sì che appena trovano da vivere.

Ma da quali cause può originarsi tanto danno dello insegnamento accademico, tuttochè non difettino, fra gli istruttori, gli abili artisti, e sieno copiosi, d'ordina-

rio, gli esemplari e i modelli, nè manchino premj d'onore ai giovani che più si distinguono, e pensioni non povere a quelli, che, ingegnosamente compito il tirocinio accademico, uscirono trionfanti nei concorsi così detti di perfezionamento? Io credo che il male venga da un errore di giudizio, e degli stessi insegnanti e più del pubblico. Sì i primi che il secondo son fissi nell'idea che l'Accademia abbia a compito di elevare al più alto punto un forte ingegno, sì da farlo uscire dallo stabilimento artista bello e formato! No: le Accademie artistiche, al paro di ogni istituzione educativa, possono soltanto preparare bene allo svolgimento mentale e pratico, ma perfezionarlo non possono. Non si diventa nè Manzoni nè Grossi in un ginnasio; nè si arriva la potenza di Duprè nello scalpello, entro le scuole accademiche.

Tutto sta dunque nel poter decidere sopra sodi criterj se le nostre Accademie, come sono ora ordinate, valgano al prefato scopo di buona preparazione. Per saper questo, bisogna indagare che cosa ci voglia per conseguire lo intento. Verrà facile la risposta a chiunque sia pratico di buone norme pedagogiche: vale a dire, risponderà subito, buon metodo e ben collegato in tutti i rami d'insegnamento. Vi è esso questo metodo nelle Accademie? Non mi sembra: chè tre mancamenti essenziali di cui ora farò menzione, troppo lo lasciano desiderare.

I. Innanzi tutto, manca il catenamento didattico delle scuole fra di loro, di guisa che le elementari camminano indipendenti dalle superiori, e queste poi non si curano di farsi le continuatrici delle massime in quelle insegnate. Più, non v'è legame fra i varj rami educativi dell'arte: e perciò, chi frequenta, p. e., la scuola di statuaria, trasanda di studiare il disegno colla matita; l'architetto

impara incompletamente a disegnare l'ornato, e niente affatto la figura; il pittore non ne sa nè di statuaria nè di architettura, e il più delle volte, neppure di prospettiva. Avviene proprio il rovescio di quanto ci mostrano gli artisti de' nostri migliori secoli. Si mettevano essi all'orafo od al pittore in qualche bottega ove stava abile maestro, ed uscivano valenti in tutte le arti.

II. Manca affatto un principio regolatore sul quale fondare lo insegnamento, variandone soltanto l'applicazione. Da ciò ne viene che gli elementi di figura si dimostrino con certe massime, quelli d'ornato con certe altre, il nudo con norme del tutto diverse; e che la base scientifica d'ogni specie di disegno, la prospettiva, sia svolta come disciplina a parte nei corsi superiori, ed applicata soltanto all'architettura.

III. Mancano, finalmente, gli insegnamenti relativi alle tecniche speciali ad ogni ramo, perchè o nulla affatto, od assai poco i maestri fanno vedere ai giovani come si abbia a disegnare, come a dipingere, come a plasticare e scolpire, come a disporre le architetture secondo le imperiose esigenze dell'uso e le più imperiose della scienza costruttiva. Quasi tutti gli istruttori si limitano ad ammaestrare colla parola, pochissimi coll'esempio proprio.

Questi malanni, insiti se non all'istituzione, al modo almeno come se ne lasciano dare gli insegnamenti, non rimasero senza calde raccomandazioni d'emendarli; ma le furono, sinora, voci nel deserto, perchè prevalsero i consigli di certe cariatidi dello *statu quo*, a cui un mutamento qualsiasi sarebbe stato delatore irrecusabile della loro incapacità pedagogica. Alle tre riferite accuse dettero quindi il nome di fantasticherie da novatori ideologi. — Come volete, diceano, rispondendo alla prima accusa, che tutte le scuole accademiche sieno legate fra loro per dare

insegnamenti concordi, se da questa pretesa concordia ne verrebbero impacci gravissimi ai maestri, e l'impossibilità di mutare l'istruzione a seconda delle facoltà intellettive degli allievi?

Alla seconda accusa rispondevano, che il volere seguito in ogni scuola un principio comune, cioè un metodo, era un togliere agli istruttori il modo di ben ammaestrare, perchè ognuno d'essi avea un modo a sè, che non potrebbe abbandonare senza divenire incapace allo insegnamento. Essere, aggiungevano, un metodo prestabilito, pretta pedanteria; incatenare esso e maestro e discepoli ad un'invariabilità di regole repulsata dal libero lancio di cui l'arte abbisogna; gettarne così gli infiniti e disparati suoi mezzi entro un crogiuolo, sì da farne uscire alunni tutti d'un marchio, e servilmente pedissequi a certe massime, come i discepoli dei Gesuiti.

Rispetto alla terza obiezione contrapponevano, essere bensì debito delle Accademie dar lumi sulle pratiche, ma non potere i maestri mostrarle colla propria mano agli alunni se non di volo, perchè mancherebbe il tempo a ciò, essendo necessario insegnarle ad un allievo per volta. Ora, se questi allievi son molti, come sarà dato ad un solo maestro fornire simili lezioni spartatamente?

Ma se i fautori delle Accademie trovarono, buona o cattiva, una risposta alle tre accuse surriferite, non riuscirono a raggranellarne nessuna rispetto a parecchie altre che scaturivano naturalmente dalle prime, anche nell'ipotesi migliore che gli insegnanti fossero fra i più abili?

Eccole queste seconde obiezioni, di certo più delle tre precedenti favorevoli agli avversarj delle Accademie. Fu osservato dunque:

1. Che se vengano scelti per le Accademie profes-

sori di breve attitudine, ne scapita, e di molto, la bontà dell' insegnamento ; se invece artisti di gran vaglia, e perciò ricchi di allogamenti, appena potranno trovar il tempo di far le lezioni giornaliere, e meno assai quello richiesto per istruire a fondo giovani promettenti buoni profitti, pei quali voglionsi le maggiori cure e continue.

2. Che bramando ciascuno dei precettori, di mostrar al pubblico il fiorire della propria scuola, essi obbligano gli alunni non a far lavori apprezzabili per sode prerogative artistiche, ma invece disegni d'apparato condotti all' ultimo pulimento per accarezzate leccature di matita, ben sapendo, che, al ricorrere dell'annua esposizione dei saggi scolastici, il pubblico non applaude che all'opera di diligente pazienza. Essere perciò questa una delle tante cause che portano i giovani allevati nelle Accademie a cercar nei disegni le squisitezze del meccanismo, anzichè la severa interpretazione degli esemplari. Dalle strettoje dell'abitudine difficilmente si esce.

3. Che per la precedente ragione giganteggia un altro guajo rilevantissimo : vale a dire, che i precettori, per far meglio comparire la loro scuola, lavorino ad accomodare i disegni degli alunni, affinchè risultino, quanto è più possibile, commendevoli; laonde ne segue che i giovani si avvezzino disattenti e non curanti di ben rappresentare il modello, nella sicurezza che il maestro rabbercierà i loro errori, e avranno quindi lode dal pubblico che guarda i loro prodotti.

4. Che il sistema di volere i saggi scolastici finiti a tutto effetto, forza gli alunni a condurre pochissimi lavori durante l'anno, e perciò, faticando pur molto, studiano e quindi imparano pochissimo.

5. Che le differenze fra scuola e scuola nei modi

dell'insegnare, ingenera negli scolari e pochissima stima verso i maestri e un' assoluta disistima verso l'istituzione: sicchè anche nello insegnamento accademico accade ciò che il Foscolo disse avvenire nelle grandi questioni politiche, che *il disparere dei mezzi partorisce la disunione degli animi*.

6. Che finalmente (e qui la questione da artistica si muta in sociale, e di gran rilevanza) dando le Accademie istruzioni soltanto teoriche sulle arti maggiori e su alcune minori, ma non però necessarie alla vita materiale della nazione, quale ora è, ne consegue che i giovani male riusciti nel tirocinio accademico, rimangano senza professione valevole a farli campare onoratamente se di professione relativa al disegno abbisognino. — Osservano inoltre i sostenitori di questa opinione, pur troppo consona a verità, che se il predetto malanno fu congenito alle Accademie fin da quando furono istituite, s'accrebbe di molto nel presente, perchè la società nostra non concede più all'arte il posto distinto di un tempo, e quindi non offre se non pochissime occasioni di lucroso lavoro. Da simile osservazione rampolla come logica conseguenza quest'altra, che, essendo verità incontestabile cessare le istituzioni d'esser utili col cessare de' bisogni onde furono prodotte, apparisce chiara la inutilità delle Accademie, dal momento in cui null'altro possono se non formare produttori di una merce per la quale son diventati scarsissimi i consumatori.

Di mano in mano che i notati inconvenienti faceansi più manifesti, e dal loro perdurare s'originava il fatto doloroso che i giovani, anche di bella attitudine, si trovassero, all'uscire dall'Accademia, poveri e di dottrina e di abilità pratica, e perciò incapaci di acquistare e fama e lucro, era naturale che in moltissimi artisti ed

amatori si alzasse un grido di riprovazione contro le Accademie, e quindi una specie di *pronunciamento* affinchè fossero soppresse.

Quelli, per altro, che ad ogni costo le voleano conservate, pur consentendo che molti danni avessero portato e pochissimi vantaggi, adducevano ragioni da tenersi in molto conto per giustificare l'opinione loro. Chiedevano, p. e., chi avrebbe ammaestrati i giovani avviati alle arti maggiori, se fosse mancato il pubblico insegnamento nelle Accademie. Come sperare, dicevano, che maestri privati si incaricherebbero di tale insegnamento, se già i buoni fra questi non hanno ora tali commissioni da desiderare apprendisti a cui dare istradamento pratico col ridurli od esecutori o almeno preparatori delle opere proprie? E ci fossero pure questi istruttori privati; come ammaestrerebbero sulle buone massime dell'arte se furono anch'essi allevati nelle Accademie e perciò imbevuti di quei falsi principj? E ammesso pure che nel procedere della loro carriera artistica, li avessero ripudiati sì da riformarsi, come avrebbero poi a disposizione i modelli e gli altri elementi materiali atti a formare collo studio l'artista? E chi fornirebbe ai predetti giovani i mezzi di esercitarsi sulla meditazione de' grandi esemplari fuori della lor terra, se mancassero, colla abolizione delle Accademie, le pensioni triennali così dette di perfezionamento?

Da queste e da molte altre osservazioni che per brevità tralascio, i propugnatori delle Accademie traevano l'induzione, che ad esse si dovessero portare alcune riforme, ma che avessero a rimanere in sostanza quali sono.

Gli avversarj per certo esigevano troppo col volerne la soppressione; i favorevoli troppo poco, contentandosi semplicemente di emendarne la poco fortunata compagine. Voleasi una via intermedia che mettesse d'accordo

i dissidenti; e l'opinione pubblica s'incaricò di rinvenirla. Dopo un lungo tramestio di pareri, essa si mostrò propensa ad una specie di conciliazione, che, considerata nella sua essenza, sembrerebbe opportuna a salvare, come suol dirsi, l'orto e la capra. Di questa non saprei ben dire se pace o tregua fra i belligeranti, si fece animoso propugnatore, non però, ad avviso mio, con bastevole precisione di intendimenti, il Congresso di Parma tenutosi l'anno 1870.

Fra le tante proposte riformatrici agitate colà su tale argomento, questa parve prevalere: che le Accademie allora potranno non essere inutili, anzi giovare di molto, quando sieno fatte scendere dal mal tenuto seggio di scuole destinate ad elevare l'allievo alle maggiori altezze dell'arte, e vengano invece convertite in semplice tirocinio di preparazione. Giustissima massima! perocchè è vano quanto assurdo il pensare, che si possa ridurre a regola, per dir così, grammaticale, l'ispirazione, e, per conseguenza, i concepimenti della fantasia, gli affetti da esprimere, le armonie, in fine, della forma coll'idea, giacchè tutto questo, male si svolge ed inutilmente coi precetti, bensì è il prodotto spontaneo del sentimento vigoreggiato da molti e forti studj. Un'istituzione quindi, quale è l'accademica, che mira a spingere gli alunni a sì grande elevatezza, semina nell'arena.

Bene osservarono però i sostenitori di così saggia misura, che se le eminenti prerogative creatrici, retaggio degli alti ingegni, non si possono insegnare, è per altro possibile, ed eziandio necessario, spianar loro la strada mediante buoni ammaestramenti, non già sull'estetica dell'arte, ma sulle pratiche che valgono a svolgerne le nobili mire, sendochè da quelle pratiche soltanto può l'artista ricevere l'abilità a ben eseguire i concepimenti

dell' intelletto, giusta quella gran massima si manomessa dagli odierni *avveniristi* dell'arte e della letteratura, che, cioè, forma ed idea son così strettamente legate insieme da impedire ad una d' esse la facoltà d' aspirare ai trionfi del bello senza il concorso dell'altra (1).

Sin qui nulla da opporre, tutti sono d'accordo sulla giustezza del riferito principio: ma non è qui veramente l'essenziale della questione; esso sta tutto nel sapere determinare i modi coi quali si debbano ben insegnare codesti mezzi pratici, a fine che sieno opportuna preparazione all'arte. Il quesito considerato sotto questo punto di vista, non si presenta (inutile negarlo) di facile soluzione. Tanto è ciò vero che i più, pur tentando di risolverlo col proporre mutamenti anche radicali negli statuti accademici, dimenticarono di fissare il metodo che avrebbe dovuto tenersi per ridurre la scuola davvero preparatrice, e non già aspirante a cercare un perfezionamento impossibile. — Anzi si venne ad una conclusione che sbarrava la via a rintracciar questo metodo, perchè si affermava che il buon maestro ha da mutare il metodo a seconda delle facoltà intellettive di coloro che devono ricevere gli ammaestramenti. Come, domando io, otte-

(1) Parecchi temono che quando l'alunno sia in grado di potersi tenere ben preparato all'arte, gli manchi una guida che lo addestri nelle pratiche speciali alla carriera da lui traseelta, e per questo propendono a volere che le Accademie sieno anche scuole di perfezionamento, ch'è, come vedemmo, un pretendere l'impossibile. Ma nulla osta che se il giovane sceglie a suo mentore uno dei valenti artisti del Regno (sia o no fra gli insegnanti dell'Accademia), e si ponga nello studio di lui a farvi, come suol dirsi, la pratica, il Governo rimunerì degnamente questo istruttore, quando, in capo ad un certo tempo, formi dell'allievo tenuto nel suo studio un artista di considerevole valore.

nere il buon assetto di un insegnamento preparatorio, professando una massima che esclude ogni preparazione?

Da tale massima ne uscì il triste effetto che i mutamenti operati in molti degli statuti relativi ad Accademie a carico dello Stato, mutamenti che datano dal 1860 al 1865, non portassero alcun vantaggio all'essenza degli insegnamenti: nè la cosa poteva andare in altro modo, dal momento che in questi nuovi statuti e relativi regolamenti, non si pensava assestare le scuole in guisa da renderle concordi fra di loro e conspiranti ad uno scopo comune, a mezzo di un metodo prestabilito. È un errore grave il credere che senza tal metodo, senza ben ponderati programmi d'insegnamento che di quel metodo si facciano specchio e puntello, sia dato formare buoni allievi. L'affidare le scuole a buoni maestri va bene, ma non basta. Più volte s'è visto un insegnante di rimessa abilità come artista, formare eccellenti allievi, solo perchè seguitava un buon metodo; mentre, per contrario, cime d'artisti datisi ad insegnare, non seppero far uscire se non scolari inetti, quantunque ingegnosi, perchè ricusarono di attenersi ad un sistema razionalmente graduato. Nessun corpo insegnante addimosta ciò meglio delle nostre Accademie di belle arti, in molte delle quali, come ho già detto, ci sono ad istruttori artisti di ineccezionabile valentia: eppure i profitti son poveri.

Se vuolsi dunque che le Accademie da apparenti scuole di perfezionamento si mutino in istituti di efficace preparazione, bisogna rinvenire questo metodo, e secondo le esigenze del medesimo disporre l'ordinamento didattico. Meglio se tale metodo potesse esser quello dei nostri sommi artisti vissuti fra la fine del decimoquinto e il cominciare del decimosesto secolo, perchè è proprio vero ciò che dice G. M. Zanotti ne' suoi Avvertimenti

sulla pittura, che *si studiava allora con tal metodo che le cose tosto e sicuramente si apprendevano*. Ma come, dopo tanto e sì lungo abbandono di quelle preziose tradizioni, indovinare qual fosse? Non c'è che rintracciarne gli indizj (spesso pur troppo oscuri) nei trattati dell'arte che alcuni di quei grand'uomini ci lasciarono, raffrontandoli agli esempj rimastici; giovarci degli studj che alcuni fra i moderni ci fornirono sui metodi razionali ed agevoli a dar solido sapere a chi deve battere il cammino delle grandi arti, e poi procurare di adattarli alle nostre scuole accademiche. L'erta ripidissima tentai di rendere meno ranchiosa nella prima Parte, in cui ho cercato di consigliare quanto può dirozzare gli istromenti, sì che ne rimanga facilitato il progredire alla più alta mira dell'arte col sicuro addestramento della mano e dell'occhio. In questa seconda m'adoprerò, per quanto mi sarà dato, di tracciare i modi di graduata applicazione alla intelligenza del vero, prendendo sempre le mosse dalle guide predette. Quando pure mi fossi ingannato nelle mie interpretazioni, tuttavia confido di non avere spesa inutilmente la fatica se quelli che ne sanno tanto più di me, raddrizzando il mio errore, sapranno indicare la vera via da seguirsi.

Il complesso delle scuole di cui vorrei fossero ricetto le Accademie, io divido in due sezioni, ponendo nella prima le *scuole elementari artistiche*, nella seconda le veramente *preparatorie*.



II.

SCUOLE ELEMENTARI ARTISTICHE

Oggidì, nelle Accademie italiane, simili scuole son due, indipendenti l'una dall'altra, la scuola cioè degli *Elementi di figura*, e quella d'*Ornato decorativo*, ed ambidue possono paragonarsi ad un insegnamento di abbici, perchè un fanciullo, nella maggior parte delle Accademie, può entrarvi senza aver precedentemente neppur preso in mano il lapis (1). Mi pare non ci sia bisogno di molte parole a dimostrare quant'abbavi in ciò d'assurdo. Innanzi tutto, destinando le Accademie ad essere le guidatrici della più alta istruzione artistica (e questo vogliono tutti gli statuti), ne viene di necessità, che collo ammettervi gli assolutamente ignari d'ogni rudimento del disegno, questi abbiano a rimanere anni ed anni nello stabilimento, prima di veder compiuta la loro educazione; poi i maestri sono forzati a sacrificare moltissimo tempo a dirozzare questi ignari, mentre potrebbero, con tanto maggior profitto della istruzione, consecrarlo a coloro che meglio promettono. Rispetto all'educazione artistica, le Accademie

(1) Come ho già detto a pag. 133 e 136, questo errore fu tolto nei nuovi statuti per le Accademie di Torino e di Firenze, ma dura tuttavia in molte altre, e specialmente in quella di Venezia, che è retta ancora sul vecchio ordinamento del 1842. Povera Accademia! è la *paria* delle sue sorelle. Il Governo non le dà neppure il necessario per riscaldare le scuole, ed illuminarle convenientemente d'inverno; tanto è meschina la detazione.

dovrebbero riguardarsi come le Università rispetto alla scientifica. È forse nelle scuole universitarie che si debbano ammettere gli analfabeti?

Bisogna dunque togliere codesto contrassenso ove tuttora sussiste; e per riuscirvi basta stabilire che nessun giovane possa entrare nelle scuole elementari accademiche, senza aver soluto il corso tecnico di disegno nelle scuole di tal nome, ovvero comprovare di aver fatto i medesimi studj privatamente. Per ora il vantaggio non sarebbe considerevole, perchè, pur troppo, in poche fra le norme che ho svolte nella Parte prima del presente ritto, ma per l'avvenire simili scuole (lo spero almeno) miglioreranno colle innovazioni, che, anche relativamente al disegno, comincio ad introdurre il Governo. Le ammissioni non sventuratamente simili certificati scolastici, giacchè volte, assai poco la verità. Dotificano, il più delle volte, gli inscrivendi ad un esame abbonsi quindi sommettere se veramente abbiano eliminare, a fine di disegno rudimentale che bastasse parato quel tanto di e spesso inutili pazienze ai maestri risparmiare faticose e agli scolari (1). Dal non accettare se non quelli che avessero percorso evolmente il triennio delle scuole tecniche, ne uscirebbe altro beneficio grandissimo; e sarebbe, che gli alunni ammessi nelle Accademie, non fossero, come i più d'oggi, digiuni affatto di qualche cultura letteraria e scientifica, si pratica, e con molto rigore, in (1) Quest'esame d'ammissione della Germania. Non so, se, rispetto a tutte le Accademie artistiche in quelle delle nostre ove è stabilita la rigore, si faccia altrettanto per gli alunni che entrano la prima volta via massima dell'esame per lo stabilimento.

tifica, almeno elementare, e perciò avessero l'intelligenza alquanto addestrata al comprendere ed al riflettere. Ora, essendo massima non disputabile, che quanto è maggiore in un giovane la cultura intellettuale, tanto più è in lui potenza a trar profitto dalle discipline a cui si dedica, di qualunque genere sieno, ne verrebbe che i progressi nell'arte dovessero essere più rapidi e più efficaci.

Levato questo goffo impaccio, converrebbe levarne un altro, che, sotto certi riguardi, non è men dannoso.

Adesso un giovane iscritto nella scuola degli elementi di figura, può, se non in tutte le Accademie, almeno nel maggior numero, far a meno d'istruirsi in quella che inizia all'ornato; e viceversa, l'alunno che ha l'obbligo di quest'ultima scuola, non lo ha egualmente di esercitarsi nella predetta. Ora, domando io, si può consentire che quegli il quale s'avvia alla grande pittura storica od alla statuaria, possa essere, scolasticamente parlando, in diritto di non sapere come si delinei od intagli una foglia, o si componga un capitello di colonna corintia, o si inventi l'ornatura di un fregio? E del pari, può essere menato buono a chi s'addestra in qualcuna delle arti decorative, lo ignorare come si delinei o si modelli una testa, tutta la figura umana, un leone, un cavallo ecc.? Pur troppo adesso strabbondano gli ornatisti che segnano e dipingono pessimamente le parti del corpo umano, o degli animali più usati nelle varie maniere d'ornamentazione; e non iscarseggiano neppure pittori storici che somigliano a bimbi se debbano rappresentare fogliami o meandri nei loro quadri. Ciò avviene per difettiva istruzione nell'uno o nell'altro ramo: ond'è che a togliere, il più possibile, tale sconcio, dovrebbero le Accademie ren-

dere obbligatorie ambidue le scuole, sì che avessero a considerarsi, nei loro effetti, come una sola, e perciò da condursi sopra un metodo stesso.

Per altro, anche i prefati insegnamenti, per quanto e ben disposti e ben catenati fra loro, non inizierebbero i giovani ai sani principj del disegno senza la prospettiva, quella preziosa scienza così giustamente proclamata da Leonardo, *guida e porta* di tutta l'arte. Di fatto, quale altro è il còmpito dell'artista, sia che ritragga dal vero, sia che traduca in forma visibile i concetti della fantasia, se non quello di rappresentare gli oggetti secondo le leggi della visione, il che è quanto dire secondo le leggi di prospettiva?

Ebbene, simile disciplina importantissima non si insegna nelle Accademie se non nellé scuole più avanzate, quando l'alunno è già forse da cinque o sei anni addestrato negli studj artistici, ed anche la si vuole applicata alla sola architettura, quasichè tutte le cose che hanno rilievo non si presentassero all'occhio prospetticamente.

Accettando il partito di non ammettere nelle Accademie se non gli alunni che avessero percorso il periodo delle scuole tecniche, potrebbe sperarsi fosse tolto in parte l'errore, perchè essi dovrebbero sapere se non altro i rudimenti di prospettiva, quando fosse in quelle scuole seguito il procedimento da me esposto nella prima Parte. Siccome però tale procedimento è ben lontano, come già notai, dall'essere attuato, e quindi per molto tempo ancora la prospettiva sarà insegnata (ed anche come nudo problema di geometria descrittiva) soltanto negli Istituti tecnici, così gioverà, che, per ora, gli elementi di prospettiva sieno dimostrati nelle Accademie durante il corso delle scuole elementari, con due lezioni almeno per setti-

mana (1). Il modo d'istruire in questi esercizi rudimentali lo ho già indicato a pag. 61 e 62 nella prima Parte, ed è quindi inutile ch'io vi aggiunga parola; solo raccomanderò, che, pervenuti gli allievi a bene comprendere le teoriche guidatrici delle regole prospettiche, si procuri, col ragionamento, di porli in grado di applicarle anche alle copie che dovranno trarre dagli esemplari.

Unita la prospettiva elementare ai due prenommati insegnamenti, ne seguirà che l'istruzione elementare consisti di tre discipline unite in un solo corpo, o, a dir meglio, gruppo. Non importa per altro che se le prefate discipline son tre, abbia ad esservi anche un egual numero di maestri; anzi importa forse il contrario. Mi spiego. Siccome non può ammettersi che vi sia buon insegnante, di qualsiasi ramo artistico, senza ch'abbia famigliarissima la prospettiva, specialmente elementare; così mi piacerebbe che tanto il professore d'ornato come quello di elementi di figura dessero, alternativamente, due lezioni per settimana di prospettiva, il che significherebbe che ciascuno d'essi dovesse sobbarcarsi a tal carico un giorno ogni sette.

Quelli poi fra gli alunni che bramassero avviarsi alla statuaria od alla scultura ornamentale, dovrebbero, dopo percorso un biennio nelle dette due scuole, essere istruiti nella plastica di figura se statuarj, e nell'altra d'ornato se rivolti alla decorazione in rilievo; meglio però se a

(1) Anche Leonardo, nello indicare il procedimento istruttivo che il giovane deve seguire, mette in prima linea la prospettiva. « Il giovane (die'egli) debbe prima imparar prospettiva, poi le misure d'ogni cosa; poi di mano in mano imparare da buon maestro per assuefarsi a buone membra, poi dal naturale per confermarsi la ragione delle cose imparate, poi vedere un tempo le opere di diversi maestri; poi far abito di mettere in pratica, ed operare l'arte. » (pag. 50).

tutte due, chè la plastica, come ho già dimostrato, e come chiarirò più distesamente in seguito, mi pare studio di gran giovamento ad ogni ramo dell'arte.

Ammesso che in nessuna disciplina si riesce a bene se gli studj elementari non sieno stati condotti con buon metodo, ne viene di conseguenza che i predetti tre insegnamenti riuniti abbiansi a tenere fra i più importanti del corso artistico, e perciò abbisognino di insegnanti abilissimi, e di sorveglianza continua, perchè, dato il caso che questi fossero poco solleciti del diligente istruire, gli alunni non debbano risentirne danno. Ma chi dovrà esercitare tale sorveglianza? Naturalmente i docenti delle scuole superiori, che ho già denominate preparatorie, perocchè se ad essi si consegnassero alunni male iniziati, non potrebbero portarli a bel punto, per quanto fosse in essi sicura attitudine all'arte, e si studiassero di emendare i difetti acquistati nelle scuole precedenti.

Destinando i maestri delle preparatorie a vigili delle elementari, si torrebbe uno de' più serj inconvenienti della odierna istruzione accademica, il quale consiste appunto nel disgregamento e di metodi e di massime fra le prime e seconde scuole. A dimostrare limpidamente l'entità di questo danno, mi si conceda di porre innanzi un esempio. Supponiamo che nella scuola di elementi non si accettino le norme da me indicate nella prima Parte, per educare i giovani a delineare i contorni di un esemplare *a primo segno*. Supponiamo altresì, che, più assai della giustezza di questo insieme, si curi la bella condotta delle ombre e delle mezzetinte, eseguita con pazienti tratticelli o graniti, non è egli chiaro che l'allunno si presenterà alle scuole ove si disegna la statua ed il nudo con un meschino corredo di sapere artistico? Non è chiaro del pari, che se queste due ultime scuole avranno

a dirigente un professore il quale abbia altri metodi ben più conformi alla vera scienza del disegno, tale insegnante non riuscirà a condurre il nuovo alunno sulla buona via se non facendogli disimparare le viziature contratte, il che, d'altronde, è molto difficile, e, nella migliore ipotesi, lungo? I fatti pur troppo rispondono, con esuberanza di casi, a queste supposizioni, perchè in parecchi fra gli stabilimenti accademici è avvenuto a me ed a molti altri udire i professori di pittura e di scultura lamentarsi di aver dovuto ricevere giovani male iniziati nelle scuole d'elementi, e di non poter quindi ripromettersi di raddrizzare le storture dell'antieriore ammaestramento.

Ora veniamo al metodo da seguirsi nelle prefate scuole elementari, metodo che non può essere (e il lettore se lo figura) se non un sèguito, anzi, a meglio dire, una conseguenza di quello già tracciato nella prima Parte, ma solo innalzato (mi si condoni la frase algebrica) a terza potenza, perchè rivolto alla riproduzione di quanto v'è di più difficile e di più complesso nelle arti del disegno, la figura umana.

Ritenuto che il giovane il quale vuole entrar per la prima volta come alunno in un'Accademia, sappia bene tutta quella parte del disegno che dovrebbe essere insegnata nelle scuole tecniche, e di cui ho già a lungo parlato; ritenuto altresì, che questo alunno abbia data prova di ciò mediante un severo esame d'ammissione, dovrà il maestro d'elementi di figura dargli ad esemplare una bella testa in gesso tratta dall'antico, ed a piani decisi e larghi, come, per citarne alcune, la Minerva del Museo di Napoli e dell'altro di Venezia, il Giove e l'Arianna del Museo Vaticano. Meglio assai se farà precedere simile esercizio da un altro, quasi a dire, di preparazione, procurando che qualche abile plasticatore riduca

codeste teste a larghi piani circoscritti da lati a spigolo, in modo che ogni piano formato dalle ossa o dai muscoli, presenti una figura geometrica possibilmente regolare. L'alunno così troverà sul rilievo l'applicazione diretta di quella geometrizzazione empirica di cui ho già fatto parola nella prima Parte.

Copiate ch'abbia il giovane due o tre di queste teste di tal guisa facettate, le ritragga dagli originali che servono allo scopo; e allora comincerà a capire la necessità di formarsi in mente una specie di abbozzo geometrico dei corpi da riprodurre col segno per metterli bene in insieme, e gli verranno assai giovevoli all'uopo gli esercizi rudimentali che avrà fatti precedentemente.

Se l'alunno avrà bene impraticata la mano al segno e l'occhio alla proporzione, non sentirà per nulla il bisogno di gomma o di mollica di pane per cancellare i delineamenti falsi; il suo contorno gli uscirà nitido, seguito, senza cincischii: sarà forse un po' timido, ma non stentato. Però, bisogna ricordarsi che il fanciullo spesso dimentica l'imparato se non siasi tenuto in esercizio: bisogna dunque, con pazienza, riporlo sulla buona via delle cose studiate, e permettergli per qualche tempo gli ajuti già descritti. Se poi ne' primi esperimenti sulla testa dal gesso, il giovane manifesta imbarazzo od anche imperizia a comprendere i rapporti delle parti fra loro e col tutto, il maestro gli conceda di porre dinanzi all'esemplare la graticola a fili da me descritta nella prima Parte a pagine 46 e 47, usando delle avvertenze colà indicate.

Le teste antiche da me accennate sono, senza dubbio, giovevolissime per chi incomincia a disegnare questa difficilissima fra le parti del corpo umano, non foss'altro per certa ampiezza de' piani, che di molto facilita la comprensione dell'insieme, e porge modo a trattare larga-

mente le masse del lume e dell'ombra. Ma così fatte teste non sono che l'impronta di tipi ideali, in cui la imitazione della natura non figura se non come un punto di partenza per arrivare al marchio tipico. L'artista, pure prendendo la verità a modello, la spogliò de' suoi accidenti; le tolse, per così dire, la personalità, per darle la universalità propria al concetto o di forza, o di eleganza, o di magnanimità, o di calma, ch'egli doveva esprimere. Tali teste dunque non guidano se non per linee generali ai caratteri speciali della verità, caratteri a cui pur bisogna che l'allunno s'avvezzi, innanzi di ritrarli dal vivo. Perciò importa ch'egli, dopo aver copiate alcune delle teste ideali, sia messo a ritrarre taluna fra le iconiche romane che hanno celebrità per la bella modellazione dal naturale: quali sono quelle di Nerone, di Vitellio, di Trajano, di Adriano, di Marc'Aurelio, e finalmente di Lucio Vero, la più idoleggiata nelle scuole di disegno.

Tanto le teste ideali che le iconiche, sarà bene far eseguire, per le prime volte, in solo contorno, ma quanto più presto si può giova di esigerle ombreggiate a mezza macchia con meccanismi semplici senza leccamenti di matita. Se il maestro per altro vuole che in questa prova dell'ombreggio gli allievi diventino presto franchi, bisogna che in loro compagnia disegni egli stesso da qualcuno degli esemplari. Non è da dimenticare mai, che il mezzo migliore per insignorirsi di una disciplina in cui la mano abbia parte principalissima, è quello di veder altri a fare ciò che noi pure dobbiamo eseguire.

Ogni volta che il contorno di una testa apparisca bene riuscito, se ne richieda al giovane la ripetizione a memoria. Questa avvertenza, a cui destinai un capitolo nella Parte prima, se è di molta importanza negli esercizi rudimentali, lo è assai di più in quelli rela-

tivi agli studj superiori di figura e d'ornato; e il trascurarla dimezzerebbe il profitto: nè questo sarebbe pieno neppure se di ciascuna delle ricordate teste l'alunno non dovesse occuparsi più; perocchè torna necessario ch'egli acquisti piena cognizione del come giri ogni loro forma. Perciò v'è bisogno che ognuna delle rammentate teste sieno in differenti posture accortamente disposte, cioè in modo ch'egli ne possa ripetere i principali aspetti e di fronte e di profilo e in due terzi. Così ne conoscerà le differenti parti anche in iscorto.

Quando l'occhio dello scolaro sia ben esercitato a discernere, e la mano a delineare il contorno della prefata testa, si ponga dappresso alla medesima, nella posizione stessa, un teschio, che, per forma e proporzione, s'attagli alla testa copiata. Dovrà l'allievo tracciarlo in rosso entro il contorno di quella, per guisa da poter ravvisare, come sulle ossa si stendano e muscoli e cartilagini e pelle. Simile esercizio, che dev'essere ripetuto per tutte le differenti positure della testa, torna della massima importanza perchè insegna come la modellazione delle parti carnose del corpo umano, allora possa reputarsi giusta, quando ne sia con essa convenientemente rivestita la forma ossea.

Ben addestrato il giovane nei riferiti esperimenti sulla testa, gli si facciano disegnare, pure in contorno, altre parti del corpo, come gambe, braccia, torsi, piedi, mani, offerendo sempre ad' esemplare getti da eccellenti marmi e bronzi antichi, ed anche dal naturale. S' intende già che anche in ciascuno di tali esercizj l'alunno traccierà con matita od inchiostro rosso, entro i contorni del suo disegno, le ossa, e ripeterà le prove a memoria.

Sulle mani, sopra tutto, i lavori dovranno essere molti e svariati, perchè la mano (e quella della donna in par-

ticolare), sì per la forma sua, sì pegli innumerevoli movimenti che le è dato di fare, costituisce una delle parti più difficili a ritrarsi bene dal vivo. Gli è per questo che la scuola dovrà essere fornita di numerosi getti di mani maschili e femminili della maggior bellezza; ma questi getti non bisogna sieno tolti da marmi e bronzi antichi, perchè, d'ordinario, le statue non le hanno che mutilate, e quelle che or vi si vedono son per lo più restauri moderni poche volte raccomandabili. Meglio dunque farne eseguire nitidi getti sul naturale, scegliendo bene i modelli (1). Ciascuno de' giovani più avanzati ne conduca almeno tre per settimana. Parrà troppo a quei maestri che vogliono disegnate le mani in grandezza naturale con un lemme lemme di graniti e di tratticelli da esigere forse mesi di pazienza a condurle; ma non è cosa molto astrusa per chi abbia familiarità col segno preciso e pronto, e possieda occhio educato alla proporzione. Basta che il giovane disegni sì con diligenza, ma a mezzo effetto, o, come suol dirsi, a mezza macchia senza leccature di sorta. In tre ore di lavoro si devono disegnare benissimo due mani nel modo indicato, tenendole della grandezza che solea usar Raffaello ne' suoi studj dalle mani, cioè di cinque centimetri.

Quanto alle ossa che devono, come dissi, esser delineate in contorno per entro all'insieme della mano, sarà bene che presentino le falangi unite da rotelle, e perciò capaci di tenere qualsiasi movenza. Altre rotelle uniranno poi le dita al metacarpo.

A quando a quando sarà utile che il maestro faccia

(1) Una copiosa raccolta di mani gettate sul vero e di molta bellezza, tiene nella sua officina il signor Pierotti di Milano, più volte ricordato con lode in questo mio libro.

eseguire esperimenti sullo stesso modello, girandolo un po' sul trespolo, affinchè gli alunni comprendano come la mano muti completamente il giro delle sue linee al menomo cangiare di posizione.

Si avrà con tutto questo imparato a disegnar bene le mani di reminiscenza come può farsi per le altre parti del corpo? Oh! tutt'altro. La lor configurazione ossea e la varietà de' loro movimenti sono così difficili a ben ritenere nella memoria, che a riuscire buon disegnatore di mani non c'è se non l'insistenza diuturna a copiarne molte e molte dal vero. Il celebre pittore francese Delaroche tanto reputava spinoso simile studio, e così poco agevole il farne tesoro colla ricordanza, che anche quando era già artista di primo ordine, disegnava, quasi ogni giorno, o dal modello vivo, ovvero da getti in gesso, alcune mani, ripetendo sempre agli amici, che per quanto avesse faticato intorno a questa parte, non era mai giunto ad impadronirsene bene.

Se tanto insisto sul disegnar molto dalle mani, non è già solo perchè esse contribuiscano grandemente alla bellezza delle produzioni in cui primeggia la figura umana, ma perchè giovano assai ad esprimere pensieri ed affetti (2).

(2) L'acuto Maigne scrive a questo proposito, ne' suoi famosi *Essais*, il seguente periodo, singolare di forma e di perspicacia. - *Par les mains nous requérons, nous promettons, appellons, congédions, menaçons, prions, supplions, nions, refusons, interrogeons, admirons, nombrons, confessons, craignons, doutons, instruisons, commandons, encourageons, jurons, témoignons, accusons, condamnons, absolvons, injurions, méprisons, défions, flattons, applaudissons, bénissons, moquons, réconcilions, exaltons, réjouissons, attristons, déconfortons, étonnons, examinons, taisons.* - Da così ben determinate funzioni della mano, dovrebbero i pittori e gli scultori comprendere di quanta importanza sia studiare codesto potente istromento dell'espressione.

Rispetto ai piedi è altra cosa: va bene lo studiarli accuratamente, perchè non vi deve essere parte del corpo umano che l'artista trascuri; ma sono ben lungi dal presentare l'importanza delle mani, e non hanno neppure il decimo de' movimenti possibili a queste: perciò la difficoltà ad effigiarli riesce relativamente piccola.

Per quanto spetta all'imparamento dell'ornato elementare, il quale, siccome ho già detto, dev'essere simultaneo a quello degli elementi di figura, si daranno a copiare getti di svariate decorazioni scegliendoli fra i migliori di ciascuno stile, purchè applicabili o ad architetture decorative, o a mobili, o ad apparati di feste pubbliche. Si intende da sè, che questi modelli dovranno essere ben più scelti di quelli adoperati per le scuole di cui ho trattato nella prima Parte; e si intende pure, che avrassi ad esigere dagli scolari, saggi veramente artistici in tutta l'estensione della parola. Dato che gli alunni sieno ben preparati nell'ornato dagli studj anteriori, non sarà malagevole ottenere tale risultato; in particolare se i maestri abbiano addestrato gli alunni all'acquerello, si ad inchiostro della China che colorato, perchè l'acquerello è il modo tecnico più adatto ad una scuola d'ornamenti, ove, di solito, molti de' giovani si indirizzano o alla pittura decorativa a tempera, ovvero all'architettura.

Fra i modelli ornamentali vi dovranno pur essere non solo le teste e le zampe degli animali più usati, ma getti di intieri cavalli, leoni, pantere, aquile, ecc. tratti dai capolavori statuarj antichi e moderni di simile genere, specialmente se destinati a monumenti.

In questo corso d'ornato dovrebbe seguitarsi, e con più di alacrità e di ponderazione, lo studio de' fogliami gettati in plastica dal naturale. E tale studio avrebbe a farsi comparato, vale a dire dovrebbero raffrontare le

foglie vere con quelle della stessa pianta scolpite in marmo o gettate in bronzo nei monumenti di pregio (1). Così si condurrebbero gli alunni a comprendere, come nei prodotti dell'arte destinati specialmente per decorazioni da vedersi in distanza, sia giovevole sopprimere certi accidenti del vero, e tenersi all'effetto di massa, tanto nel contorno quanto nel chiaroscuro.

Come ognun vede, gli studj che noverai sin qui, non sono, rispetto alla figura, se non affatto elementari, perchè relativi al solo contorno, ed anche di parti separate, così delle forme umane che di quelle acconcie alla ornamentazione. Ci vuole il secondo grado, pur esso elementare, tuttochè richiedente non poco sviluppo della intelligenza per essere bene condotto. Alludo allo studio del chiaroscuro, cioè alla perizia del modellare colla matita le forme interne rilevate di un oggetto, determinandone gli sporti ed i rientramenti col mezzo delle ombre e dei lumi.

Sui modi di prepararsi a questa difficile cognizione, ho già consigliate regole e norme nella prima Parte, ma qui si tratta di rafforzare l'imparato perfezionandolo. E tale perfezionamento si acquista, più assai che non con disegni finiti, con altri, i quali nettamente fissino, mediante espedienti semplici, la ragione dei rilievi considerati nel totale delle loro masse.

A quest'uopo si presta egregiamente il disegno così detto di *mezza-macchia*, sul quale mi permetterò dare

(1) Il sig. Henriet nella *Revue des deux Monde* (ottobre 1868, pag. 983 e seg.) cita un inglese, certo sig. Roberto Rupricht, maestro di disegno, come quegli che avendo introdotto nella sua scuola il sistema di far servire lo studio della vegetazione naturale all'ornamento decorativo, seppe trarne il miglior partito.

qualche dilucidazione, perchè bramerei che queste pagine non fossero lette dai soli artisti, a cui, se proprio tali, il metodo della mezza-macchia è ben noto.

La mezza-macchia, quale la usarono i nostri pittori del cinquecento, e di cui abbiamo stupende prove in molti de' loro cartoni e disegni originali, consiste nel macchiare con toni leggieri ma decisi le masse delle ombre e delle mezze tinte in modo che risultino netti e larghi i tre piani (luce, ombra e mezzatinta) di cui constano le apparenze d'ogni corpo di rilievo. Perciò debbono tralasciarsi le gradazioni intermedie sì dei lumi che degli scuri; nè si deve punto preoccuparsi del tono colorato degli oggetti, affinchè la rappresentazione di questi appa- risca tolta da corpi monocromatici, veduti a tal distanza da non poter rendere manifeste che le piazze decise dei tre piani indicati. Valendosi gli antichi nostri di tal metodo semplice e spedito, riuscivano a possedere le più sicure norme per fissare i cardini del chiaroscuro, cardini che assai più difficilmente si comprendono dal solo esercizio dei disegni portati a tutto effetto. Di più, s'avvez- zavano a trovare le giuste rispondenze del contorno propriamente detto colla modellazione per masse: rispon- denze indispensabili a sapersi dall'artista, perchè istra- damento all'opera dei cartoni che dovrebbero esser base ai dipinti, per distribuirne in precedenza il chiaroscuro. Un volume di indicazioni anche le meglio svolte, non giungerebbe ad insegnar tanto quanto due o tre saggi ese- guiti, secondo questo sistema della mezza-macchia, da un abile maestro, alla presenza dei suoi scolari. I non artisti che non avessero idea di questa maniera, la acquisteranno guardando alle stampe di Alberto Durerò e di Marc'An- tonio Raimondi, ovvero alle fotografie tolte dai cartoni che il Kaulbach preparò pei dipinti del Museo di Berlino.

Però questa mezza macchia usata con tanto profitto dai sommi pittori del secolo XVI, e dai pochi abili chiaroscuratori moderni, non è scorta sufficiente a camminare franchi il ronchioso cammino del chiaroscuro, specialmente per gli esordienti nel disegno di figura. Ci vuole di più: ci vuole, cioè, un metodo pratico graduato che dal primo tracciamento di un esemplare conduca, scalino a scalino, sino al compiuto effetto del chiaroscuro, passando per la mezza-macchia, che ne è come il fondamento, o, a meglio dire, l'ordito.

Di questo metodo ho già toccato nella prima Parte per far conoscere come abbiassi a procedere nel chiaroscuro le copie degli esemplari d'ornato, e rafforzai l'istruzione citando due tavole, le quali veramente trovano qui il loro posto, perchè appunto intese a dimostrare il modo di segnare in contorno e di ombreggiare una testa. Son queste le due numerate X ed XI. Rispetto al procedimento graduato da seguirsi, lo descrissi colà, alle pagine 80 e 81, e sarebbe quindi inutile qui lo ripetersi.

Non è per altro da credere che tutto quanto riguarda il chiaroscuro, si arrivi ad apprendere seguitando i prefati procedimenti. L'artista deve, innanzi di progredire, saperne le teoriche regolatrici se non vuole farsi lo schiavo dell'empirismo e rimanersi nelle panie dell'ignoranza, quando dalla riproduzione del modello vuol salire a quella del concetto mentale. Tali considerazioni, e più le prime parole dell'epigrafe apposta a questo libro, le parole cioè che dicono *studia prima la scienza e poi seguita la pratica nata da essa scienza*, mi inducono a dar qui alcuni cenni sulle basi teorico-pratiche del chiaroscuro: cenni ch'io traggo, epilogandoli, da qualche lezione da me esposta anni sono. Tanto più stimo ciò opportuno nella considerazione, che le idee sul chiaroscuro sono molto

confuse in alcuni artisti, moltissimo trascurate da altri. Danno rilevante, perchè è verità non disputabile che i prodotti delle arti figurative riescono di maggiore o minor effetto sull'animo del riguardante, a seconda che ne è bene o male distribuito il chiaroscuro. Giustamente Leonardo lasciò scritto in uno dei suoi precetti, che *il chiaro e lo scuro insieme colli scorti è la eccellenza della scienza della pittura*. (Ediz. di Roma, pag. 315).



III.

LE BASI TEORICO-PRATICHE

DEL CHIAROSCURO



Gli Enciclopedisti (1) nel Dizionario delle belle arti definirono il chiaroscuro « l'effetto della luce considerata in sè medesima: vale a dire, rendente gli oggetti da essa colpiti più o meno chiari, mediante le sue diverse incidenze, ovvero più o meno oscuri quando ne sieno privi ». Meglio forse era dire, il chiaroscuro essere la scienza che determina il vario grado di luce e d'ombra di un oggetto, a seconda della sua postura rispetto ai raggi luminosi.

Questa scienza riesce pur troppo difficile anche a quelli che spesero nell'arte molti anni, perchè non cominciarono ad apprenderla per la via più semplice, e in luogo di pigliare le mosse dal noto per andare all'ignoto, camminarono in mezzo ad astrattezze vaghe che non fissavano un punto di partenza, non indicavano netta la via da percorrere neppure empiricamente. Converrebbe invece, anche in tale insegnamento, partire sempre da fatti agevoli ad intendersi, e da questi poi, gradatamente procedendo innanzi, giungere alle massime fondamentali sorrette dal ragionamento, e dimostrate anche nelle svariatissime loro applicazioni, come conseguenze di un solo principio.

Tiziano, che non era soltanto un sommo coloritore, ma

(1) *Encyclopédie méthodique. Beaux Arts.* Padova 1872. Alla voce *clair-obscur*.

anche un chiaroscuro di primo ordine, stimava dar idea degli effetti che deve presentare nel suo complesso il chiaroscuro, presentando a' suoi scolari un grappolo d'uva bianca battuto dalla luce. Egli faceva loro osservare, come ogni grano in particolare, a cagione della sua sfericità, manifesti dolcissimi digradamenti dalle parti luminose alle ombrate, e come nel tempo stesso codesti parziali digradamenti sieno, essi medesimi, subordinati ad uno più esteso che appartiene al grappolo intero riguardato come un solo corpo. Colla scorta di questo esempio egli dimostrava come nei gruppi di una composizione pittorica il chiaroscuro parziale d'ogni figura rimanga sottomesso all'effetto generale d'ombra e di luce di tutto il corpo.

Codesta maniera d'istruzione doveva giovar di molto agli alunni, nelle condizioni in cui sapeano d'essere rispetto a quel gran maestro, perchè egli poteva, ad ogni istante, rafforzare cogli insigni lavori proprj la giustezza del precetto, e di più, parlava ad allievi già ben avanzati nelle tecniche del pennello: ma non mi parrebbe il migliore de' mezzi a dar esatta ragione del chiaroscuro a chi vi s'inizia ancora novizio nell'arte. Con chi fosse sul limitare dell'arduo cammino, mi piacerebbe fosse seguito il metodo che ora dirò, giacchè parmi quello che nell'offerire nozioni spiccate sulla luce e sull'ombra, ne porge regole limpide, le quali trovano la diretta loro applicazione nello eseguire i concetti artistici.

Io dunque porrei dinanzi ai giovani un oggetto di rilievo da copiare, il quale non dovesse occuparli molto rispetto alla forma, affinchè non venissero distratti dalle difficoltà di renderla perfettamente, e invece potessero condensare tutta la forza dell'intelletto a comprendere le ragioni guidatrici de' lumi e delle ombre che vi appa-

riscono. Per esempio, darei loro ad esemplare due corpi solidi regolari, di differente figura, una palla, come a dire, ed un cubo, variandone la posizione in modo che l'uno sull'altro gettasse ombra, l'uno sull'altro riflettesse parte dei raggi luminosi. Alzando ed abbassando i detti corpi rispetto al centro della luce, allontanandoli più o meno l'uno dall'altro, sarà cosa agevole far comprendere ai giovani (già s'intende impraticiti della prospettiva) in quali svariati modi guizzi la luce o sfugga in ragione della forma e della postura delle superfici. La palla mostrerà loro un punto solo luminoso e tutti gli altri più o meno digradati da mezzetinte, fino alla parte, la quale, non ricevendo alcun lume, rimane in ombra, ma temperata però verso il contorno dai riflessi del terreno o di altro corpo su cui posa la palla. Nel cubo poi questi giovani osserveranno una grande massa luminosa e quasi eguale sulla superficie esposta direttamente alla luce; mentre sulle altre tutte scorgeranno, invece, variata la forza e l'intensità delle mezzetinte e delle ombre, a seconda che quelle superfici si presenteranno più o meno obliquamente al raggio diretto, e saranno più o meno riflesse dal terreno e dai corpi circostanti percossi dalla luce.

Da queste osservazioni pratiche, l'artista può salire agevolmente alla teoria; perocchè comprenderà agevolmente, come, la luce partendo da un punto per diffondersi sopra di un corpo, questo ne sia colpito in ragione degli angoli d'incidenza e di riflessione che restano determinati dalla postura delle superfici rispetto ai raggi luminosi. Il raggio che tocca il primo una data superficie, vi lancia la più viva luce perchè esso vi cade sopra quasi ortogonalmente. I raggi, invece, che feriscono altre superfici unite alla prima, ma collocate sotto un angolo

diverso, maggiore o minore del retto, sono rimandati con minore chiarezza e brio, e appajono meno luminosi. Tali raggi poi non danno luce, se rasentino le superfici parallelamente, ovvero non le trovino nella lor direzione.

Allora si produce l'*ombra*, che dicesi *propria* se appartiene al corpo nelle altre parti illuminato, *portata* se viene proiettata dal corpo stesso sopra uno o più piani. Ma l'una e l'altra ombra, che dovrebbero esser nere entrambe se fossero assolutamente prive di raggi, vengono temperate invece dalla ripercussione d'altri raggi, i quali, battendo sugli oggetti propinqui ad un corpo, sono rimandati sulle parti ombrate di questo, e vi generano i *riflessi*. Simili riflessi poi risultano di due specie, imperocchè la ripercussione dei raggi non dà talvolta che una semplice emanazione di luce incolore, tale altra una di colorata, differenza che viene dalla differente natura della superficie da cui parte la ripercussione. I corpi duri e ricevuti pulitura, come i marmi e i metalli lisciati, non producono che i riflessi della luce; per contrario, i corpi meno compatti e più colorati rimandano, insieme ai raggi luminosi, emanazioni del loro colore. V' hanno, infine, corpi che s' imbevono, per così dire, della luce, e che non la ripercuotono in nessuna maniera.

Ragionando sul chiaroscuro giusta il premesso principio, si viene ad intendere il perchè ed il quando l'ombra portata da un corpo monocromatico, in parte ombrato, sopra altro corpo pure d'un sol colore, sia ora più ora meno intensa del lato oscuro di esso corpo. Se l'ombra portante venga colpita da raggi di riflesso, si fa più chiara dell'ombra portata; se no, è più scura. Ma siccome l'ombra portante è di solito colpita dai riflessi del terreno o di altri oggetti circostanti, il che avviene di rado per l'om-

bra portata, così ne segue che questa, d'ordinario, si mostra più scura della portante.

Risulta dunque, da quanto ho detto, che le gradazioni della luce in ragione de' piani, si stendono dalla più grande vivacità di quella sino alla privazione totale risultante da cavità profonde, nelle quali non possono entrare raggi di nessuna sorta. Risulta ancora, che i riflessi se venuti contemporaneamente da più corpi, producono combinazioni innumerevoli, le quali quando sieno poste nelle opere artistiche secondo le leggi che ci offre il vero, ingenerano la giustezza e quindi l'armonia del chiaroscuro.

Il pittore che per toccare questa giustezza e questa armonia, ha debito di seguitare le leggi positive ed esatte della incidenza e della riflessione de' raggi luminosi, è almeno libero di fissare, in ciascuna delle sue composizioni, il punto dal quale egli suppone che si spanda la luce sugli oggetti di cui gli piace formato il suo quadro. Egli, nuovo Giosuè, ferma, per così dire, il sole, in quel punto che meglio gli aggrada, a meno che non gli corra l'obbligo di rappresentare una data ora del giorno. A questo sole fermato ad un punto fisso, presume esposte le superfici che egli desidera rischiarate, e v'interpone a suo grado varj oggetti, per dare luogo a privazioni di luce più o meno complete, e quindi più o meno favorevoli alle armonie di chiaroscuro che egli deve tener sempre in vista.

Fissato che abbia dunque il pittore, idealmente, il centro da cui deve far partire la luce illuminante il suo quadro, e supposti gli accidenti di ombra e lume rispetto a ciascuno degli oggetti da porsi nel medesimo, il problema ch'egli è tenuto a sciogliere per esser chiamato buon chiaroscuratore, è quello di conformarsi geometri-

camente alle leggi d'incidenza e di riflessione dei raggi solari come della luce diffusa, ed eziandio alle altre della notturna prodotta da una o più fiammelle. Ogni problema geometrico per risultar giovevole in pratica, ha bisogno d'essere dimostrato; e perciò credo sia utile a chi vuol insignorirsi bene delle teoriche del chiaro-scuro, di non dimenticare un accurato studio sulla teoria delle ombre.

Gli artisti, in generale, anche i più disposti a riconoscere giusta l'antica sentenza, che al bello si giunge secondo regola, sono poco inclinati ad accettare come buona massima il sottoporre alle leggi della geometria il chiaroscuro. Eppure hanno torto, perchè se è vero (ed è vero senza dubbio) che ogni figura piana si compone di forme geometriche, a più giusta ragione deve comporvisi la forma solida di cui il chiaroscuro diventa una delle dimostrazioni più chiare. Perocchè il chiaroscuro determina le apparenze del rilievo sud un piano, e tali apparenze non possono imitarsi secondo verità se non col metodo delle proiezioni applicato alle parti rilevate. La teoria delle ombre dunque racchiude la base scientifica del chiaroscuro se non nella gradazione, almeno nella limitazione.

Gli è vero che questa teoria viene in generale dimostrata con formule sì ispide da disamorare gli artisti, anime, di solito, impazienti e focose; ma questa è colpa degli insegnanti, non della cosa: e quando quelli vogliano e sappiano svolger bene questa, sono in grado di riuscire utili senza far morire di noja, anzi divertendo (1).

(1) Fra quelli degli insegnanti, che, a parer mio, sanno svolger meglio questa teoria e con semplicità di metodo, mi piace nominare il prof. di geometria descrittiva e di disegno di macchine nel R. Istituto tecnico di Bologna, ingeg. Enrico Facioli.

Ma le teorie in fatto di chiaroscuro sarebbero sterili di risultati pratici, come lo son quelle d' ogni altro ramo dello scibile, se non vi si aggiungesse l'osservazione sul vero, e, più ancora, su quegli esemplari che prendendo a meta la verità scelta, cioè consona all' idea, la ridussero, coll'arte, istromento di armonica bellezza e persino di espressione. Ognuno, quando bene avviato al disegno artistico, dovrebbe farle da sè queste osservazioni, e trarne regole pel suo operare. Ma siccome il saper bene osservare non è cosa agevole per chi non abbia ancora abbandonate le dande, così credo non sarà disutile ch'io ponga qui in sunto alcune importanti osservazioni, che abili pratici e valenti trattatisti, fra i quali il Burnet (1), portarono sui dipinti famosi, relativamente alle norme del chiaroscuro; e spero non mi guadagnerò accusa di temerario se le accompagnerò di qualche mia riflessione.

A fine per altro di poter ridurre di facile intelligenza quanto sarò per dire, è necessario che io apponga un nome alle principali combinazioni e particolarità della luce e dell'ombra.

Simili particolarità sono: *luce* — *mezza luce* — *tono medio* — *mezzo oscuro* — *oscuro*. *Luce*, cioè la parte su cui battono più copiosi e più diretti i raggi. — *Mezza luce*, cioè i lumi subordinati al maggiore perchè prodotti da raggi che feriscono obbliquamente l'oggetto. — *Tono medio*, detto anche *mezza-tinta*, e che denota le parti sulle quali i raggi strisciano anzichè posare. — *Mezzo oscuro*, cioè il passaggio dalla luce o dal tono medio all'ombra, ovvero la diminuzione d'intensità in quest'ultima, originata dai riflessi. — Finalmente *oscuro*, ossia privazione di luce sì diretta che riflessa.

(1) Op. cit.

Ciò premesso, ecco le osservazioni :

1. Quando la totalità del chiaroscuro di un quadro consta principalmente di *luce* e di *mezza luce*, le parti oscure acquistano più valore, ma senza l'ajuto dei colori brillanti nelle piazze illuminate, l'effetto ne sarebbe debole. Di questa verità son prova molti quadri assai luminosi di Paolo Veronese che pur essendo brillantissimi pel colorito, perdono e rilievo ed effetto se si traducano in disegno monocromatico colla maggior giustezza nella forza dei toni. I detti quadri son tutti colore, e al solo colore devono l'applauso che pur si meritano grandissimo.

2. Quando invece un quadro si compone di toni *oscuri* e *mezzo oscuri*, le parti luminose appariscono più brillanti, ma esse figurano quasi macchie se i *mezzi lumi* non le accordino e non le uniscano fra di loro. — Fu questo il grave difetto di Michelangelo da Caravaggio, ed anche di molti Bolognesi venuti dalla scuola dei Caracci, fra i quali il Guercino. Sperarono l'effetto dall'immediato contrapposto delle parti oscure alle chiare, trascurando i passaggi procurati coi *mezzi oscuri*, e riuscirono ad un ombrare vibrato sì, ma aspro, disarmonico, e di poco rilievo; nè valsero a correggerlo col lasciar brillanti le parti luminose, perchè, non essendo ben graduate coll'ombra, difettano quasi sempre del tono medio.

3. Le piazze luminose e le ombrate valgono a produrre differenti risultati complessi in un quadro, ma i tre principali sono il *rilievo*, l'*armonia* e l'*effetto*. Col primo un'opera avrà il carattere e la solidità del naturale; col secondo guadagneranno accordo e legame le differenti sue parti; dal terzo ne verrà la giusta apparenza degli oggetti al loro posto. L'uso giudizioso di queste tre condizioni è ciò che costituisce un buon chia-

roscuro: e ho detto pensatamente *giudizioso*, perchè se p. e. il dipinto eccede nel rilievo, riesce quasi sempre duro e secco; se per ottenere armonia si addolciscono troppo i toni e le tinte, diverrà floscio; se invece vorrassi effetto soverchiamente largo, cioè a masse intiere, non si avrà risalto bastevole di quelle parti che più dovrebbero spiccare evidenti.

Il rilievo è sopra tutto necessario nelle grandi opere che devono essere vedute a maggior distanza che non i quadri da cavalletto: esso dà loro quella nettezza di totalità che essendo agevole ad afferrarsi dall'occhio, impedisce la confusione, e procura l'evidenza, uno de' più desiderabili pregi delle opere artistiche. Questa precisa nettezza d'effetto, per cui tanto spiccano i dipinti di Raffaello, di Tiziano, del Coreggio, si desidera indarno nelle opere dei Caracci e di quanti seguirono il loro troppo crudamente ombrato sistema, da Guido Reni in fuori, che in alcuni dipinti è sommo anche in ciò. — I moderni, in generale, difettano, assai di tale prerogativa, e gli Italiani in particolare (mi vergogno a dirlo, ma è vero), perchè zoppicano e nella teoria e nella pratica del chiaroscuro.

L'armonia si ottiene contrabilanciando fra loro i toni, in modo che quelli di un valore non restino troppo uniti da una parte senza essere richiamati nelle altre.

L'effetto largo non può conseguirsi se non estendendo molto le piazze di luce e di ombra. Se trattasi di scena all'aria aperta, si riuscirà alla desiderata larghezza, usando poco del tono medio, e adoperando una maggiore quantità di luce e di mezza luce, ciò che dà alle parti oscure la forza relativa che possiedono in natura; ma in tal caso i lumi devono mostrarsi vigorosi e brillanti.

4. I pittori avvezzi, di solito, a fare gli studj dal vero pei loro quadri entro stanze chiuse, anche se questi devono essere rappresentati in campo aperto, sanno di rado torsi giù dagli effetti di luce chiusa eziandio quando copiano il naturale fuor della stanza; e perciò cadono sempre nel nero e nel poco riflessato. Io credo che non si possa vincere questo difetto gravissimo se non istudiando quegli artisti del passato (e pur troppo non sono molti) che non vi urtarono mai. La meditazione sulle opere loro potrà soltanto insegnare con quali criterj si debba studiare il vero posto all'aperto. Gli artisti che io sceglierei a tal uopo, sarebbero, fra i quattrocentisti il Carpaccio, fra i cinquecentisti Paolo Veronese, fra i pittori del secolo XVII alcuni fiamminghi. I valenti qui nominati ottennero l'effetto della luce aperta, facendo dominare per tutto il dipinto una grande estensione di mezza luce, e mantenendo il tono locale ad ogni oggetto, con ombre assai trasparenti, e non molto vigorose; aggiungendovi l'avvertenza, per altro, di dar vigorose le risoluzioni ai corpi vicini all'occhio, in quei punti specialmente in cui la massima luce tocca le parti ombrate.

5. Se attraverso un quadro si tiri una linea diagonale, ponendo il massimo oscuro e la maggior luce negli angoli opposti, si produrrà il più largo effetto possibile; ma se vogliasi ottenere bilancia e fusione fra queste due parti (il che giova all'armonia dell'insieme), non v'è altro mezzo se non di frammettere una porzione della parte oscura nella massa chiara, e viceversa. Da ciò risulterà maggiore la intensità della luce e dell'ombra, in causa degli immediati contrasti.

6. La luce principale viene posta, ordinariamente, dai pittori nel centro del quadro, da dove essa si stende

gradatamente sino alle ultime parti, e giunta poi là, scomparisce, lasciando predominare una specie di cerchia oscura che chiude la composizione. Con questo mezzo la luce si fa brillantissima, principalmente se una piccola porzione di oscuro venga posta a contatto con essa. Simile maniera di fondere, per così dire, la luce nell'ombra, è stata condotta a grande perfezione dal Coreggio e da Rembrandt, che rilevarono sovente la parte oscura delle loro figure con un fondo più oscuro ancora: ciò che dà ai dipinti un effetto, come dicono gli artisti, *succoso e ricco*.

7. Se i lumi devono predominare in un quadro il cui fondo sia scuro, si fa necessario che appariscano non solamente varj di gradazione e di forma, ma che presentino una disposizione armoniosa di linee, perocchè attireranno l'attenzione più assai che se il fondo fosse chiaro.

8. Reynolds osservò, che, in generale, i pittori veneziani non accordavano alla luce se non *il quarto della superficie del dipinto*, comprendendo in questa porzione i lumi principali ed anche i secondarj. Un altro *quarto* davano *alla maggior ombra*, e tenevano l'altra metà *per la mezzatinta*. Rubens invece concedeva ai lumi uno spazio alquanto maggiore *del quarto*, e Rembrandt appena *un ottavo*: perciò i suoi lumi sono molto brillanti; ma il resto del quadro rimane sovente sacrificato troppo.

9. Allorchè una composizione, nella sua totalità oscura, forma una grande massa d'ombra nel centro della tela, e che viene circondata di luce, a mezzo del fondo figurante il cielo tenuto d'un tono chiaro, ovvero porta sul dinanzi un primo piano chiaro, essa acquista grande vigoria.

10. Mancandoci nell'arte i mezzi di dare quel brio

e quello splendore che ha la luce in natura, importa molto nascondere il corpo luminoso da cui partono i raggi rischiaranti; altrimenti saremmo forzati, per accostarci al vero, di subordinare tutto il quadro ad un punto solo luminoso. Rembrandt, osservando che la fiamma di una candela superava dieci volte col suo fulgore quanto le stava d'intorno, tentò rendere l'effetto oscurando tutto il resto del dipinto; ma in tal modo urtò talvolta nel fosco e nell'indeterminato. Quando per altro s'avvisò di nascondere la fiamma della accennata candela, seppe lumeggiare con maggior distinzione ed esattezza gli oggetti ch'essa rischiarava. La luce ch'egli sparse allora gradatamente sui quadri, divenne più espansa; e potè quindi lanciarla anche nelle parti più ombrate, ove gettò alcuni lumi moderati assai, d'un tono rosso o di un bruno dorato, secondo il valore del lume principale. In questo modo ottenne molta armonia senza struggere la larghezza del chiaroscuro.

11. Il sistema di Rembrandt ed anche di Tiziano talvolta, di dare ai quadri un tono assai basso, tenuto che sia fra giusti confini, ha molti vantaggi sugl'altri, giacchè porge opportunità di graduare più copiosa la scala dei lumi, senza ricorrere al bianco nei principali. Quando verrò a parlare della prospettiva del tono, si vedrà quanti maggiori mezzi offra questo sistema a misurare il valore dei lumi secondo le distanze prospettiche.

12. È verissimo, che quando la parte oscura d'un oggetto è posta sul lato chiaro del fondo, e viceversa, la chiara sull'oscuro, tutto si bilancia più facilmente, e produce quindi più spiccato effetto: ma è da badare per altro molto, seguitando codesto sistema, di non urtare in convenzioni altrettanto inverosimili quanto lontane dal vero.

13. Siccome è della massima importanza che gli oggetti dipinti sud un quadro restino alla loro distanza rispettiva, relativamente all'occhio dello spettatore, è buon metodo quello di circondare le parti che vogliansi far avanzare, di un'ombra forte, e di accerchiare, per contrario, le altre che hanno a rimanere lontane, con un fondo più debole di parecchi gradi.

14. Quando buon numero di piccoli oggetti entra in un quadro, è impossibile ottenerne masse larghe d'ombra e di luce, salvo che non sia concesso, senza irragionevolezza, di raccostarli fra loro, dando ad ognuno una stessa forza di tono, e staccandoli gli uni dagli altri con ombre deboli. In quest'arte fu abilissimo Paolo Veronese, il quale, in moltissimi de' suoi dipinti più copiosi di figure, le fa campeggiar le une sulle altre senza confusione ed a masse spiccate.

15. A togliere pesantezza e monotonia alle grandi masse ombrate, è utile partito porre in mezzo ad esse corpi riverberanti la luce, come vetri e metalli tersi. Di tal guisa si operano vantaggiosi richiami dei lumi, richiami che danno forza, armonia e varietà alle ombre di grande estensione. Anche in simile artificio è maestro Paolo, ma non lo son meno Rubens e Rembrandt.

16. Per assicurare in precedenza l'effetto, così del colorito come del chiaroscuro, è buon partito quello di prepararne un bozzetto dipinto; ma è concesso soltanto agli artisti provetti il non confondere, in tali bozzetti, le ragioni del colore con quelle del chiaroscuro. Meglio dunque far precedere al dipinto un cartone disegnato, nel quale apparisca precisata la forma nel suo chiaroscuro. Così fatti cartoni devono esser condotti a mezza macchia col metodo già descritto, e se ben armonizzati nelle masse chiare ed ombrate, saranno la più sicura

guida alla riuscita dell'opera. Gli artisti più accurati e più coscienziosi li usarono sempre, questi cartoni, con profitto grandissimo. Valga a prova Raffaello, che ce ne lasciò di sommo merito. Gli odierni pittori storici tedeschi tornarono in moda i cartoni, e a quest'uso principalmente è dovuta la loro valentia nel disegno di gran macchina. Kaulbach, il più fecondo compositore dell'età presente, ha oggidì, ben a diritto, il primato nell'arte dei cartoni.

17. Gli scultori non hanno bisogno di cercare col pennello o colla matita il chiaroscuro, perchè viene naturalmente dal rilievo di cui constano le opere di scultura. Non per questo hanno essi bisogno di minori avvertenze per rintracciare partiti armoniosi e larghi di luce e d'ombra. Se non tengono conto del lume che schiarerà i lor prodotti nel sito a questi destinato; se pongono pieghe di grande aggetto dove la luce cadrà più piazzosa; se pronunciano troppo i particolari, sì che ne esca quel saltellamento di chiarettoni e di scuretti, che i Francesi chiamano, con burlesca ma adatta frase, *style papillote*; se per soverchio amore delle ombre morbide e digradate, arrotondano di soverchio drapperie e muscoli, mostreranno di non conoscere il chiaroscuro conveniente ai marmi scolpiti. Gli avanzi delle statue che fregiavano i frontoni del Partenone ad Atene, contengono le più sicure norme del far bene anche in ciò. Fra i moderni parmi valentissimo nel chiaroscurare l'illustre Vela. Per tale prerogativa i suoi marmi si presentano sempre all'occhio nettamente spiccati ed armoniosi nell'effetto totale: si potrebbe dire che si leggono a prima vista.

Sarei troppo lungo se volessi qui noverare tutti gli ammaestramenti che possono trarsi, rispetto al chiaro-

scuro, dai grandi artisti che specialmente lo predilessero; più lungo ancora se mi facessi a commentare i precetti profondi, e spesso non facili a comprendersi, che porge su tale argomento, il più grande dei precettisti, Leonardo. Mi basta che dalle poche cose qui accennate si possa trarre l'illazione sicura, avere quei valentuomini imparato il loro stupendo chiaroscuro non dal caso e da una pratica cieca, ma sì dalla scienza rafforzata con diuturne osservazioni sul vero; perocchè ben sapevano che la pratica nuda nuda va sempre tentoni, nè può rendere la ragione del suo operare. Laonde, se essa qualche volta raggiunge una certa armonia, un certo effetto brillante, altre dieci, altre mille esce dal seminato, e, come dice il gajo poeta, *perde la bussola e l'alfabeto*. L'artista deve dunque apprendere a navigare con questa *bussola*, cioè insignorirsi praticamente delle leggi speciali al chiaroscuro a mezzo de' corpi solidi geometrici di figure facilmente comprensibili; assicurare la pratica colla prospettiva, delle linee prima, poscia con quella delle ombre. Forte della regola, sicuro della scienza, guardi poi questo artista al vero continuamente, raffrontandolo colle opere degli antichi che mostrano meglio inteso il chiaroscuro. Si rammenti tuttavia, nello studiare la verità, che se è possibile ricopiarla parte a parte per valersene in figure isolate, è difficilissimo, per non dire impossibile, lo studiarla riunita in gruppi d'oggetti differenti campeggiati su fondo aperto o chiuso. Come potrassi, p. e., trovar modo di porre a modello il vero per un dipinto storico di più figure, sì che se ne possano veder raccolte simultaneamente tutte le sue condizioni di chiaroscuro? Se ci contenteremo di effetti parziali staccati, arrischieremo di ridurre il dipinto stonato, disarmonico, falso, perchè appunto man-

cante di quell'accordo che nasce dalla varia ripercussione di luce relativamente alla varia postura degli oggetti da rappresentarsi. Gli è dunque in tali casi che verrà ajutatrice, più di quanto si pensi, la scienza: perchè la scienza guiderà il ragionamento; e questo si farà indovinator, a sua volta, del vero, anche senza averlo dinanzi: e la scienza poi, come il ragionamento, metteranno in luce un fatto su cui richiamo tutta l'attenzione del lettore.

Ed è quello di badar bene a non considerare il chiaroscuro come soltanto un mezzo di procurare armonia e gradevole effetto ad un'opera d'arte, ma invece come uno dei principali fondamenti del corretto disegno. Ed in vero, se il corretto disegno consiste nell'esatta manifestazione di una forma relativamente al sito da cui vien veduta, quindi secondo le leggi della prospettiva, ne seguirà che se il chiaroscuro di quella tale forma sarà sbagliato, compariranno sbagliate anche le parti che esso determina. Supponiamo, a mo' d'esempio, che in un dipinto una mezzatinta sia troppo forte, un'ombra troppo scura rispetto al punto di distanza prestabilito, ne verrà la conseguenza, che se gli oggetti colà pennelleggiati si dovessero tradurre in rilievo secondo gli effetti di quel chiaroscuro, le parti in ombra riuscirebbero troppo profonde, e depresse troppo quelle poste in mezzatinta, e la figura o qualsiasi altro oggetto sarebbero perciò mostruosi. Usano quindi erronea frase coloro, che, vedendo, per caso, un nudo contornato correttamente, ma non bene ombrato, dicono: *è ben disegnato, ma ne è sbagliato il chiaroscuro*. No; dovrebbero dire invece, che è sbagliata la parte interna del disegno, quella che gli artisti, con giusto vocabolo, chiamano *modellazione*, giacchè mira a simulare gli stessi effetti del rilievo, che nei corpi solidi

si ottengono colla modellazione in plastica. Da ciò dunque ne esce la dimostrazione, che non potrà mai dirsi corretto disegnatore l'artista, finchè non giunga a chiaroscurare bene non solo rispetto al collocamento dei lumi e delle ombre, ma anche in riguardo al valore comparativo de' toni considerati in oggetti posti a differenti distanze, valore sul quale mi farò a discorrere nell'articolo seguente.



IV.

LA PROSPETTIVA DEL TONO



Con questa denominazione viene specificato l'effetto che producono sull'occhio parecchi oggetti *isocromatici*, collocati a differenti distanze sud uno stesso piano, ed illuminati da luce non solare, cioè diffusa, supposta ad un angolo di 45 gradi rispetto agli oggetti medesimi. Un esempio chiarirà meglio questa definizione. Un corpo bianco posto nelle riferite condizioni di luce a pochissima distanza dall'occhio, vien veduto da questo in tutta la sua bianchezza, che diremo, per intenderci, *normale*. Se altro corpo egualmente bianco si dilunghi dal primo per tre metri (sempre s'intende nella stessa direzione), questo parrà meno bianco dell'altro; ed un terzo, situato lontano altri tre metri, si mostrerà più scuro del secondo. Quest'effetto deriva dall'aria interposta fra l'occhio e gli oggetti, la quale li tinge degli atomi colorati di cui essa si compone. « L'aria (dice da quel sommo ch'era Leonardo) tinge più gli oggetti ch'ella separa dall'occhio, del suo colore, quanto ella sarà di maggior grossezza. Adunque, avendo l'aria diviso un obbietto oscuro con grossezza di due miglia, ella lo tinge più che quella, che ha la grossezza di un miglio. » E appunto sulla prospettiva del tono, che si origina dalla rammentata interposizione dell'aria, molto più accennò che non chiari, il ricordato insigne maestro ne' suoi immortali precetti. Di certo avrebbe portata la maggior luce sull'arduo tema, se

avesse avuto agio di coordinare il suo libro, sì mal detto *trattato*, quando non è che una raccolta di osservazioni, stupende sì, sagacissime, ma osservazioni affidate alla carta di mano in mano che gli si presentavano alla mente. Ond'è che anche sull'argomento di cui è qui parola, ci lasciò soltanto brandelli di considerazioni perspicaci, ingegnossime, ma dalle quali non è facile estrarre un complesso di nozioni teorico-pratiche, che dispensi da ulteriori ricerche.

Nè valse a dar più limpide idee su questa prospettiva del tono il Lomazzo quando pretese di fissarne le regole nel capitolo sesto del libro VI di quel suo zibaldone di confuse strambezzes, strambissimamente scritte, che egli intitolò *Trattato dell'arte della Pittura* (1).

Meglio s'addentrò nel soggetto il Montabert nel volume settimo del suo macchinoso libro (2); ma collo intendimento di darvi precisione geometrica, cadde nei due difetti abituali, pur troppo, a questo autore: cioè, quello di far entrare la geometria ove meno la può trovarci posto; e l'altro, di voler spiegare le eccezioni nell'atto stesso che esamina i fatti generali. Da ciò ne esce una tale plètora di regole e sotto-regole, da impedire che si possa formarsi idea netta del principio regolatore.

Alcune osservazioni ingegnose intorno al valore comparativo de' toni sugli oggetti posti a differenti distanze, vennero pubblicate dall' Hummel nel suo pregevole trattato di prospettiva, e specialmente nei capitoli in cui è parlato della prospettiva aerea e della digradazione della luce sui corpi (3).

(1) Milano, 1585, in 4°.

(2) MONTABERT, Op. cit.

(3) HUMMEL, *Die frei Perspektive*. Berlino, 1855-1842 (due volumi con atlante). Veggasi nel Vol. II i capitoli che vanno dal decimo al diciannovesimo (inclusivi).

Altri di minor conto si avventurarono ad entrare nei prunaj di questa prospettiva del tono, pietra fondamentale dell'aerea; ma nessuno ci fornì regole semplici e facilmente attuabili per dimostrar chiaramente agli esordienti nell'arte, su quali norme e dentro a quali limiti dovessero condurre i loro studj intorno all'argomento.

Bene invece queste regole conoscono li scenografi di mestiere, quando veramente abili; ma non già le conoscono per teorie imparate sui libri, perchè i libri o non le dettero, o nel darle mancarono di chiarezza: si invece le sanno per tradizione, giacchè le appresero, parte dai loro maestri, parte dall'esperienza loro. In una parola, fu ad essi istitutrice la pratica, e colla sola pratica quindi preparano i toni opportuni ai differenti piani in cui dividono i loro scenarj; colla sola pratica fissano il valore comparativo dei lumi e delle ombre relativamente al posto degli oggetti. Dovrebbe dunque un insegnante che avesse obbligo di ammaestrare nel chiaroscuro di massa e di digradazione, od essere egli stesso ben addentro negli artificj scenografici, o piuttosto trarre dalle osservazioni sul vero, che in sostanza furono guida alle norme di scenografia, alcuni capi-saldi opportuni almeno a fissare gli elementi della cercata prospettiva del tono, senza la quale è impossibile raffigurar sud un piano gli effetti dei corpi posti a differenti distanze. — La scienza, io credo, potrebbe arrivare a questo risultato, se alla teoria delle ombre, quale la danno i trattati relativi, si aggiungessero alcune formule per determinare il valore dei raggi luminosi sugli oggetti, in relazione alla distanza di questi dall'occhio. Stimo per altro che in questo caso sia meglio camminare per la via empirica, e giovarsi, almeno per ora, di mezzi sperimentali.

Uno di questi, a parer mio molto semplice ma anche

molto dimostrativo, sarebbe il congegno materiale di cui ora parlerò. Esso dovrebbe porsi dinanzi ai giovani, affinché, riproducendolo esatto, trovassero la differenza dei toni a seconda delle distanze date.

Si preparino quattro, sei, o più, a volontà, cartoncini bianchi colla forma d'un quadrato avente per lato centimetri 30 : poi questi cartoni si collochino ritti sopra un dato piano, alla distanza di tre metri l'uno dall'altro, e tutti disposti sud una sola linea. Il copiatore si metta dinanzi ai detti quadrati in guisa da vederli bensì tutti, ma però addossati gli uni agli altri per circa una metà. Di modo che, rimanendo visibile interamente il primo quadrato, questo nasconda parte del secondo, il secondo parte del terzo, e così via. La fig. 44 della Tav. IX porgerà l'idea di simile disposizione.

Il copiatore sieda lontano dal primo quadrato, almeno per lo spazio di tre dei suoi lati; ossia, parlando geometricamente, ne comprenda la prospettiva nel cono visuale, avente un angolo dai 20 ai 25 gradi. La luce non sia mai di raggi solari, nè si operi per riflessi, ma si supponga diffusa senza interposizione di nubi. Essa dunque dovrebbe colpire i quadrati con un'inclinazione, di circa 45 gradi rispetto alla superficie dei medesimi. Disposte così le cose, chi si dà a copiare dovrà vedere gli effetti seguenti.

Il quadrato primo, distante dal suo occhio non meno di un metro, gli apparirà della bianchezza originaria senza alterazioni; il secondo, lontano metri tre dal primo, si mostrerà d'un tono leggermente più basso; il terzo, che distarà dal secondo di altri tre metri, e quindi di sette metri dal copiatore, si vedrà più fosco del secondo, e così via, di tre metri in tre metri, sino all'ultimo quadrato. Il copiatore dovrà o ad olio, o all'acque-

rello, o, per far più presto, a pastello (1), ritrarre esattamente codesti toni differenti, quindi applicare a ciascuno un numero progressivo, il quale gli servirà a denotare il grado a cui deve essere portato il tono bianco, quando posto ad una data distanza. In tal maniera egli giungerà a formare, col suo pennello, qualche cosa di non dissimile alla scala diatonica della musica; e col mezzo di questa potrà capacitarci praticamente, che, volendo dipingere un panno bianco collocato nel quadro alla distanza prospettica p. es. di sette metri dall'occhio, dovrà applicarlo due toni più basso del bianco visto da un metro. Perciò non incorrerà nell'errore, pur troppo comune a molti dei nostri pittori del giorno, i quali anche nelle figure, che, fatta ragione della collocazione prospettica, sarebbero lontane dall'occhio sei o sette metri almeno, dipingono i lumi delle biancherie colla biacca fulgente, cioè senza smorzature di tinta, come se le fossero sotto il naso (2).

(1) Consiglio agli artisti di usare il pastello tutte le volte che hanno bisogno di ritrarre dal vero senza interruzioni, o quando bramano cogliere un effetto sfuggevole del vero, giacchè mancherebbe il tempo a rappresentarlo coi colori ad olio o all'acquerello colorato. Il pastello invece che non domanda alcuna preparazione, come i due metodi accennati, nè esige che s'aspetti l'asciugamento dell'abbozzo, indispensabile in quelli, permette di finire subito, e può essere dall'artista interrotto e ripreso a volontà. Gli studj dalle nubi non riescono bene e presto che col pastello, e col pastello se ne afferrano rapidamente tutte le tinte. Vidi nella Svizzera e nel Belgio parecchi abili artisti farne molto uso pei casi accennati.

(2) Così non faceano i sommi coloristi veneziani, e Tiziano in particolare. Le loro biancherie sì robuste di tono, che a petto del bianco guardato da vicino si direbbero sporche e fosche, pajono di una bianchezza smagliante, perchè guardate nel vero alla distanza voluta dalla loro supposta collocazione prospettica. Così ottenevano nelle parti chiare dei loro quadri toni vigorosi e insieme molto luminosi.

Il citato esperimento, che io chiamerei volentieri la base empirica su cui è da fondarsi la digradazione del tono, si può, anzi si deve, ripetere pei tre colori primitivi, *giallo, azzurro, rosso*, ed eziandio pei tre binarj, *aranciato, verde, violetto*, come anche per tutte le tinte neutre sì calde che fredde, quando risultino da una determinata proporzione dell'uno o dell'altro colore.

Per certo che, mutandosi le condizioni della luce e la postura de' quadrati, avvengono differenze notabili nella gradazione e nella intensità dei toni. Se l'aria, puta caso, in cui i quadrati campeggiano, è fosca così da mostrarsi più scura delle ombre portate, la diversità dei toni a seconda delle distanze, è minore d'assai, anzi talvolta quasi indiscernibile. Se i quadrati stessi saranno esposti alla luce obliquamente, sì che questa li ferzi di sfuggita e quasi strisciandoli, ne risulteranno altre differenze che qui sarebbe inutilmente lungo il notare. Ma in ogni modo il principio rimane il medesimo; e l'indole dell'esperimento è tale da permettere mutamenti, che, tenuto conto delle diverse circostanze, mantengano la giustezza della norma preaccennata. Questo esperimento per altro non può ammaestrare se non rispetto al lume cadente sopra superfici piane, e, di conseguenza, non può servire a determinare i valori comparativi della luce, della mezzatinta e dell'ombra nei corpi *isocromatici* composti di più superfici facienti angolo fra di loro, quando disposti, come i quadrati or riferiti, a differenti distanze dall'occhio.

Ad avere esatta idea di questi effetti composti, non c'è che surrogare ai quadrati di cartone solidi geometrici sempre *isocromatici*, offerenti parecchie superfici disposte in varie direzioni a cagione degli angoli che le uniscono; e nulla di meglio allo scopo, degli ottaedri.

Collochiamone dunque parecchi nella postura medesima dei predetti quadrati, e vediamo quali effetti essi producano sulla retina. La figura 45 della stessa Tavola IX servirà a far comprendere meglio quanto sono per dire.

Le superfici ferzate dalla luce direttamente, presenteranno poche differenze fra loro; più ne daranno le altre che sono costituite nella condizione medesima dei quadrati rispetto alla luce; invece nelle superfici opposte alle predette, vi sarà vera ombra, la quale, come sempre, apparirà più forte quanto più sia vicina a chiari fulgenti. Per conseguenza si vedrà fortissima nel primo ottaedro, meno vigorosa nel secondo; e man mano che si andrà innanzi, si scorgerà dissimigliante ben poco dalle mezzetinte ed anche dalle ombre, fino a che, mescolandosi per valore agli altri toni, formerà sul quinto o sesto ottaedro quel tono dei secondi e terzi piani, in cui tutti i corpi appariscono quasi d'un solo tono, e costituiscono un valore di tonalità locale senza chiaroscuro marcato, o, tutto al più, distinto in due soli piani, ambidue smorzati di intensità, cioè coi lumi assai bassi, e gli scuri deboli. Anche per questo esperimento il copiatore dovrà, come per l'altro, riprodurre esattamente i toni, e poscia segnarli con un numero, affinchè gli servano di guida in tutti i casi consimili.

Se un abile maestro avrà fatto eseguire i qui riferiti esperimenti in modo così dimostrativo e pratico da acquistare la sicurezza che gli alunni non solo li abbiano compresi bene, ma eziandio li sappiano ritrarre convenientemente col pennello o col pastello, passi allora all'applicazione dell'esperimento sul naturale, valendosi di un metodo, che, a parer mio, è adattissimo all'uopo, e che vidi usato con ottimo esito da alcuni pittori olandesi e

belgi. Si vestano tre o più persone, a volontà, di quelle che fanno l'ufficio di modelli accademici, con egualissimi panni a più colori, perchè, come vedremo, le tinte di tali panni procurino un doppio vantaggio. Si collochino i prefati modelli a distanze eguali l'uno dall'altro, nelle condizioni stesse dei quadrati e degli ottaedri; poi si facciano ritrarre ai giovani a mo' di bozzetto, o colla tavolozza, o col pastello, invitandoli a notare in ciascuna delle figure le differenze comparative dei toni e dei colori nelle parti ombrate e nelle luminose, e a porre ad ogni differenza un numero nella maniera indicata. Si avrà così, in un modo comprensibile anche ai profani dell'arte, una prova palmare del come si abbiano a trattare le due prospettive, quella del tono e l'altra del colore (1): prova che guiderà i giovani a rendersi famigliari gli effetti di massa speciali ad entrambe, e quindi a diventar coloristi nel tempo stesso che buoni chiaroscuratori.

Simile istruzione sperimentale che toglierebbe dall'animo dei giovani molte incertezze funeste sul come si abbiano ad interpretare i toni insieme alle tinte del vero, considerate su corpi collocati a differenti distanze, vorrei fosse data dal professore di tecniche pittoriche, di cui mi farò a parlare in seguito. In tal caso esso diventerebbe uno dei più utili insegnanti d'uno stabilimento accademico.

Forse a taluno potrà parere ch'io avrei dovuto svol-

(1) Sulla prospettiva del colore e sulla aerea lasciò alcuni stupendi precetti Leonardo, ed altri pur buoni ne dette l'Hummel nell'opera citata; ma siccome gli uni e gli altri son piuttosto opportuni all'artista che deve immaginare il colorito per un suo quadro d'invenzione, che non per un giovane, ascritto a scuole preparatorie, il cui compito è quello soltanto di imparar bene le regole, così stimo essere fuori del mio argomento il trattarne.

gere queste mie considerazioni sulle basi teoretico-pratiche del chiaroscuro e sulla prospettiva del tono, ove dovrò trattare di quelle scuole preparatorie nelle quali le due materie predette sono parte essenziale; ma, in tal caso, avrei dovuto sbocconcellare il mio ragionamento per modo da non poterne trarre un complesso di massime adattabili ad ogni condizione delle arti figurative. D'altronde, essendo un fatto che ambidue le questioni su cui è qui discorso sono, d'ordinario, fra le meno curate nelle nostre scuole, e le meno studiate anche dai nostri artisti, mi sembrò non disutile parlarne con qualche diffusione.



SCUOLE PREPARATORIE



Quando ai precettori sembrerà che un alunno sia bene impraticchito negli esercizi di cui finora fu parola, lo proporrà ai preposti dello stabilimento come già idoneo ad entrare nelle scuole preparatorie. Ma in che poi dovranno consistere simili scuole, o, meglio, quali studj in ciascuna di esse vi si farà? Variano le opinioni, ma i più le vorrebbero costituite secondo l'elenco seguente; e mi pare abbiano ragione.

1. *Scuola o studio dell'anatomia artistica.*
2. " " delle statue antiche.
3. " " delle pieghe.
4. " " di teste dal vivo.
5. " " del modello vivo.
6. " " della plastica dal vero.
7. " " delle tecniche pittoriche.
8. " " degli elementi di architettura superiore.

Innanzi però che un alunno entri nella prima di queste scuole, dovrebbe essere sottoposto ad un esame d'ammissione, allo scopo di raccertarsi se' abbia ben profitato degli insegnamenti anteriori. Tale esame dovrebbe constare delle prove che qui registro:

a) *Delineazione in contorno a primo segno*, di una testa dal gesso;

b) Copia a matita, a mezza macchia, da altra testa dal gesso;

c) Riproduzione a memoria di quest' ultima testa;

d) Disegno a contorno da un ornato in gesso;

e) Soluzione grafica di un quesito di prospettiva lineare, prendendo a tema un poliedro.

Solve bene il giovane codesto esame, che dovrà naturalmente essere vegliato da una Commissione di tre artisti? Allora sia ammesso al corso delle prenominate scuole preparatorie. Non vi riesce o vi riesce stentatamente? Ritorni alle elementari sino a che si rinfranchi. Che se poi, posto, dopo un certo tempo, ad un secondo esame, si mostra tuttavia inetto, si escluda senza riguardi dal novero dei discepoli, perchè da lui non potrà aversi che un misero artista. Ciò farà doppio vantaggio: vale a dire, gioverà all'arte, che sotto il peso dei mediocri s'accascia; gioverà allo scolare, il quale potrà, uscendo ancor giovanetto dalla male scelta carriera, abbracciarne un'altra più consentanea alla sua attitudine.

Or eccomi a dire, su ciascuna delle prenominate scuole, il metodo che mi parrebbe più adatto a renderle utili.

1. Scuola d'anatomia artistica. — In quasi tutte le Accademie è stabilito dallo statuto che si abbia ad affidare tale insegnamento ad un chirurgo preparatore, che ha l'obbligo di fornire, in ciaschedun anno, un certo numero di preparazioni dal cadavere, e di farle disegnare agli alunni che gli vengono destinati. Di rado la scelta cade sud uno che abbia pratica, anche mediocre, del disegno di figura. Laonde si rende necessario che a correggere quanto tracciano sulla carta gli alunni, abbia a prestarsi il maestro del nudo, ovvero quello di scultura. Ne segue quindi, che il nominato notomista debba limitarsi a lezioni orali sulla nomenclatura e sul-

l'ufficio delle ossa e dei muscoli da lui preparati, e quindi si faccia a svolgere teoricamente le ragioni dei moti umani: ammaestramento di certo importante, ma non essenziale pegli artisti, che meglio apprendono quei moti dalla continua meditazione sul vero e da buone correzioni dei loro disegni relativi.

Dallo studio anatomico così assestato escono parecchi inconvenienti, che giova tanto più registrare, perchè non difficili a togliersi. Eccoli:

a) Non essendo l'istruttore pratico del disegno, è necessario che uno dei professori artisti si porti, come ho già detto, a correggere i delineamenti anatomici dei giovani; ed ecco una perdita di tempo per tal professore, che dovrebbe impiegarlo più utilmente nella propria scuola.

b) Per molti degli scolari, il vedersi dinanzi un pezzo di cadavere scojato e sanguinolento, mette tale un ribrezzo da non poter superare; e se pur si sforzano a vincerlo, non vi riescono con quella pacatezza di animo che è indispensabile a chi voglia condurre disegno esatto e diligente. I più abborraccianno, senza sapere quel che si facciano.

c) Tutte le preparazioni di miologia durano intatte per pochissimo tempo; laonde, scorsa qualche ora, s'alterano per modo da non presentare più la forma che avevano, appena eseguite. Da ciò errori e confusioni nella mente dei giovani, o almeno la necessità, per essi malagevole, di tracciar l'immagine del modello entro brevissimo termine. Ciò presuppone l'abilità di segnar presto e bene, abilità rara ad alunni anche bene ammaestrati.

d) Durante la state è forza limitare lo studio alla sola osteologia, perchè le preparazioni miologiche, dopo due o tre ore, tramandano effluvj nauseabondi e malsani.

A far scomparire simili inconvenienti, pare a me non ci voglia molto. Basta dar l'incarico ad un abile sezionatore di adoperare il coltello per le più necessarie preparazioni, purchè sieno eseguite su cadaveri di belle forme e non scomposti da lunghe malattie. Tali preparazioni si gettino in gesso, *a forma buona*, a fine di averne riproduzioni a volontà. Indi su ciascheduna prova si stendano le tinte medesime che presentano, nei loro tessuti, le membra scojate; e ciò perchè i giovani distinguano bene quanto ne' muscoli è carnosità, da quanto è tendine od apenevrosi.

Ma chi dirigerà questo studio, se manca il docente anatomico che dovrebbe ammaestrare anche nella nomenclatura, e, più, nell'ufficio delle ossa e dei muscoli? Naturalmente il professore che guida gli alunni nello studio del modello vivo, giacchè egli sarebbe davvero inetto a tal carico se non conoscesse ciò che sta sotto la cute e sotto i muscoli del corpo umano. Tanto più poi a questo ufficio deve sobbarcarsi, dal momento che è già dimostrato dalla esperienza, come l'anatomia artistica allora giova davvero quando sia dimostrata a mezzo d'immediati raffronti fra l'uomo vivo e il cadavere, sopra tutto rispetto allo scheletro. Dice bene a questo proposito il Montabert, che non è lo studio dell'anatomia morta che sia il più lungo ed il più difficile, sì invece quello della viva (1).

Le ossa sono il fondamento su cui l'artista deve appoggiarsi per ben intendere il corpo umano; e Leonardo lo disse in più d'uno de' suoi precetti. Ma più esplicitamente lo dichiarò Benvenuto Cellini in un passo ch'è nel frammento intitolato: *Del modo di imparare l'arte del disegno*.

(1) MONTABERT, *Op. cit.* Vol. V, pag. 48.

« Ora perchè (dice egli) tutta l'importanza di queste tali virtù (cioè del ben disegnare) consiste nel far bene un uomo e una donna ignudi, a questa bisogna pensare, che volendogli poter far bene e ridursergli sicuramente a memoria, è necessario di venire al fondamento di tali ignudi, e il fondamento si è le loro ossa (1). » — Egli poi, poco più sotto, consiglia di cominciare gli elementi del disegno appunto da queste ossa, ed afferma che dello stesso avviso fosse anche il sommo Michelangelo.

Sia dunque tale scuola provveduta di due scheletri di buone proporzioni, uno d'uomo, l'altro di donna, e in ambidue sieno le articolazioni fornite di rotelle a doppia imperniatura girevole, sì che ogni osso possa voltarsi in qualsiasi senso. Sennonchè così fatte rotelle tornano, nel più de' casi, inopportune, perchè se vogliansi rendere opere, è indispensabile di sopprimere quasi tutte le apofisi delle articolazioni; meglio dunque valersi di legaccioli di gutta perca, i quali non hanno in sè altro inconveniente che di doverli sciogliere e rannodare per qualsiasi anche parziale mutamento di posizione dello scheletro.

Cominci il giovane, sempre, s'intende, sotto la direzione del maestro, a misurare nel totale e in ciaschedun osso ambidue gli scheletri, e annoti i rapporti proporzionali d'una con l'altra parte. Adempito a ciò, l'allunno copii, ad occhio, tutti due gli scheletri posti in piedi. Indi raffronti le misure notate con quelle risultanti dal disegno, e veda quanto più o meno si corrispondano. Da ciò il maestro avrà modo di raccertarsi se il suo scolare sia rimasto ancora abile di colpire giusta la proporzione, anche in un esemplare che non presenta certi punti

(1) *Trattati della orificeria e della scultura*, Edizione Le Monnier, Firenze, 1857, pag. 256.

d'appoggio per trovare prontamente le relazioni di una forma con l'altra.

Rispetto a questa prima parte dell'anatomia artistica, alcuni fanno l'objezione, che il fissare la proporzionalità delle ossa sopra misure date, avvezza i giovani a tener buona una sola maniera di rapporti fra le parti d'una figura, e quindi a negligerare quella varietà di dimensioni, che è pregio sì desiderato nelle opere di scultura e pittura, e che lo stesso Leonardo tanto raccomanda in due dei suoi precetti. Ma si può rispondere, che nelle donne e negli uomini, quando non abbiano deformità congenite od acquisite, le ossa presentano sempre eguali relazioni di misura fra di loro, da piccolissime differenze in fuori; e che la varietà nei caratteri e nelle forme del corpo umano, dipende assai più dai muscoli di cui sono rivestite le ossa, che non da queste. Un uomo pingue, se perfetto nel suo scheletro, offre ossa di egual rapporto proporzionale di quelle di un magro. Il misurar quindi tali ossa diventa un egregio ammaestramento all'artista per evitare certi errori di proporzione, che facilmente diventano abituali in coloro che abbiano trascurato di misurare lo scheletro.

Ma così fatto esercizio sarebbe però di addietro scarso profitto, se all'alunno non si desse a disegnare lo scheletro stesso unito, in differenti movenze, trascogliendo di preferenza quelle in cui vi sieno parti presentate in iscorto al disegnatore.

Quanto allo studio della miologia, dovrà condursi a mezzo dei getti in gesso di cui ho parlato addietro, facendoli disegnare agli scolari per ogni verso, e aggruppati pure insieme. Sopra tutto, anche in questi esercizi, non si dimentichino le posizioni in iscorto, perchè lo scortare di un dato membro s'intende meglio sud una pre-

parazione anatomica che non sul vivo. Se tali scorti diventano pei giovani difficili ad intendere sul principio, vi si ponga innanzi la graticola a fili neri, del cui uso ho già parlato nella prima Parte (1).

I citati studj di osteologia e di miologia, relativamente al bisogno che hanno gli alunni dell'una e dell'altra, non possono considerarsi se non come una preparazione di quelli che avranno a fare più tardi col riscontro dell'uomo vivo e delle belle statue antiche nude. Del modo di condurre utilmente simili raffronti parlerò più tardi, ma qui intanto osserverò che per rendere fruttuosa la riferita preparazione gioverà che l'insegnante, oltre alla nomenclatura de' muscoli, indichi le principali loro funzioni, e dia alcune lezioni orali sulle ragioni fisiologiche de' movimenti umani e sulle leggi dinamiche a cui sono subordinati. Meglio poi se queste lezioni s'addenteranno a svolgere le norme regolatrici della ponderazione considerata nell'azione e nel riposo del corpo umano. È una materia non facile da svolgere, ma di somma utilità agli scolari, specialmente se si raccostino, commentandoli, i precetti che su di ciò scriveva con alta sapienza Leonardo, cogli altri ingegnossissimi che il Flaxman ci spiegò col disegno, e dei quali toccherò più sotto.

Mi si opporrà che questo è un pretendere troppo da un insegnante artista, per quanto abile nel disegno del nudo. Ed io rispondo che se codesta sua capacità non

(1) Per far bene comprendere ai giovani tutto quanto riguarda il modo come i muscoli si uniscono gli uni agli altri, sarà bene provvedere la scuola di una di quelle figure anatomiche di pasta di cartone, inventate dal dott. Auzon a Parigi nel 1825. In queste, tutte le parti si sovrappongono, si levano, e si rimettono, di maniera da formarne una completa preparazione miologica del corpo umano.

sia d'apparato, non sia, cioè, di quelle brillanti solo per agile calligrafia di segni a grossezze sentimentate, ma invece abbia suo fondamento sulla vera scienza del corpo umano, tale insegnante sarà il più adatto istruttore per quella parte di anatomia onde l'artista ha mestieri (1). Il chirurgo preparatore che d'arte non se ne intenda, o darà lezioni teoriche che non potrà dimostrare col segno, o, più probabilmente, divagherà a trattare di quei rami dell'anatomia che all'artista tornano inutili.

2. Scuola delle statue antiche. — Sul finire dello scorso secolo e sul cominciare del presente, gli artisti consideravano le statue antiche siffattamente maestre del bello, da volerne quasi a capello riprodotte le pose e le forme, tanto nelle opere di statuaria che in quelle di pittura, che doveano condurre. Si studiava il naturale anche allora, ma sempre modificandolo colle forme dei nudi rimastici in tanti bei marmi dell' antichità. Fu eccesso, e come tutti gli eccessi dannoso; fu cieca idolatria disprezzatrice, come tutte le sorelle sue, del quieto ragionamento; fu, in una parola, un error di giudizio da cui ci vennero i gelidi *stilisti* del classicismo capitanati dal celebre David, di cui già parlai. Oggi invece cademmo nel difetto opposto, perchè le statue, per quanto belle, dell' aurea età greca si studiano poco e male, se pure si studiano. E questo mi pare errore, al pari dell'altro, riprovevole, sendochè nei simulacri dell'età periclea ci sono bellezze di forma che da nessun'altra

(1) Del resto, a facilitare l'insegnamento anatomico che dovrebbe dar quest' artista, e meglio, per far che i giovani ne profittassero il più possibile, parmi sarebbe utile volerli forniti di un manuale d'osteologia e miologia espressamente composto pegli artisti. C'è, p. e., quello di Giuseppe Delmedico (*L'Anatomia ad uso de' pittori*. Roma, 1811) che mi parrebbe opportuno.

scuola furono raggiunte mai, e di più, una certa pienezza di contorni, se così posso dire, che, senza ondulazioni soverchie, coglie la grandiosità nella stessa eleganza (1).

Poi lo studio delle belle statue greche, quando mirante ad identificarsi nel principio estetico onde quelle ebbero vita, insegna « ad elevare, come dice egregiamente Carlo Blanc, la verità individuale sino alla verità tipica, e questa sino alla bellezza, cercando nella vita reale l'impronta della vita generica ed ideale » (2).

Se dunque è dannoso pregiudizio studiare le statue greche per imitarle servilmente, è invece savio consiglio ritrarle, per avvezzare l'occhio non solo alle migliori proporzioni del corpo umano, ma eziandio a certa elegante semplicità nelle pose.

(1) Questi alti pregi delle statue greche non sono negati neppure dai *veristi*, a cui il nome di statua mette tanta paura; ma essi negano invece, che, fatta ragione dell'avviamento dell'arte odierna al naturalismo, torni opportuno porre lo studio sopra esemplari che sono in polare opposizione con tale naturalismo. Avrebbero forse ragione se potesse aver solida base l'odierna tendenza dell'arte, di aver cioè quasi ad unico scopo la riproduzione minuziosa e servile di tutti gli accidenti, anche più volgari, della verità. Ma è impossibile che il fatale pregiudizio duri, perchè racchiude in sé il veleno corroditor dell'arte stessa. — Per tentar d'aver ragione anche coll'autorità, i *veristi* poi dicono che neppure Leonardo da Vinci, artista sì corretto e sì puro, osò di consigliare lo studio delle statue, tuttochè le sapesse così ammirate dai suoi colleghi d'arte. È verissimo che Leonardo non suggerì mai di portare lo studio sulle antiche statue nude, ma, a compenso di questo apparente ostracismo, inculcò all'artista di imitare quanto potesse i Greci e i Latini nel modo di vestir le figure (pag. 245); il che, in fondo, equivale ad una lode della statua nuda, perchè a far comparire ben vestito un uomo od una donna, giova, più che tutto, la bella proporzione e contestura delle membra loro.

(2) C. BLANC. *Op. cit.* pag. 563.

Affinchè per altro il disegnare dalle statue riesca, da senno, proficuo all'esordiente, conviene dargli a modello le veramente perfette, specialmente della età periclea. A tal fine sceglierei, quanto a figure nude, le seguenti: I due torsi dell'Illiso e del Teseo appartenenti ai frontoni del Partenone in Atene (*Museo di Londra*). - La Venere di Milo (*Museo di Parigi*). — Ricche di pregi pur sono le altre che quì sotto registro, sebbene non della prefata età, nè forse tutte greche. Si trovano a Roma nei due Musei Capitolino e Vaticano. — L'Idolo mendico. - Il Discobolo, copia del celebre di Naucide d'Argo. - Il Satiro detto di Prassitele (copia dal bronzo perduto). - L'Antinoo. - Il Germanico. - Il Gladiatore moribondo.

Per esemplari di statue palliate sceglierei: la ricordata Venere di Milo nella parte inferiore, gli avanzi delle due figure delle Parche nei detti frontoni del Partenone, l'Augusto togato del Vaticano, il Bacco barbato, e le Muse dello stesso Museo.

Escluderei poi assolutamente quelle statue, pur troppo copiate assai nelle Accademie, che appartengono alla scuola di Rodi fiorita al tempo di Alessandro, perchè cadono nell'esagerato, sì rispetto a movenza che ad espressione. Tali sono, ad esempio, il troppo lodato Laocoonte e il Gladiatore combattente. Metto nello stesso novero, benchè non sia di quella scuola, anche l'Apollo detto di Belvedere, perchè, malgrado i mille panegirici onde fu incensato da secoli, mi par teatrale nella mossa, rotondo ed intero nella modellazione, e non perfettamente giusto nella attaccatura del collo.

Perchè lo studio dalle statue sia proprio giovevole all'alunno, bisogna fargli misurare il modello, raffrontando, ove non lo impediscano gli scorti, le proporzioni di quello con le altre del disegno eseguito. Sarà pur bene ch'egli

s'eserciti a delineare spesso, entro i contorni delle statue nude da lui copiate, le ossa nella posizione medesima che dovrebbero avere sotto de' muscoli in quella tal data movenza. Meglio ancora se sopra ciascheduna parte della statua copiata, od anche sulla statua intera, farà un lavoro comparativo dimostrante le relazioni fra le ossa, i muscoli nudati della pelle e tutta la persona rivestita di questa. Affinchè simile studio torni proficuo, bisogna condurlo, come lo vidi operato in una scuola di elementi di figura nella Accademia bolognese. Sullo stesso foglio stavano delineati nella dimensione medesima, ed uno dopo l'altro, sì da poterli raffrontare facilmente sulla stessa linea, prima lo scheletro o parte d'esso, poi la figura o parte d'essa, spogliata della pelle, indi lo esemplare quale era stato veduto dall'occhio. Quattro o cinque di simili prove che si facessero nella scuola, offrirebbero il vantaggio grandissimo di rafforzare nell'alunno gli insegnamenti d'anatomia, e di mostrargli, come i Greci, principi della forma, la modellassero spiccata sì, ma senza lo sfoggio petulante dei muscoli, spesso non consoni a verità, che pare ai mal veggenti la gloria di Michelangelo. Guaj a quel sommo se il suo merito dovesse misurarsi dalla sua giustezza nell'anatomia miologica!

Ben comprende il lettore come a rendere possibili i notati esercizj, sia necessario fornire la scuola e degli scheletri di cui ho parlato, e delle accennate preparazioni gettate in gesso, fissandole a bilici girevoli, per poter dar loro la stessa postura della statua.

Le statue poi, quando veramente belle, non vanno disegnate da un solo lato, ma da più, allo scopo di comprendere i varj aspetti delle forme da cui sono composte. — Sarà pure ottima avvertenza raffrontare codeste forme con altre congeneri tolte dal vero. Codesti raffronti

riusciranno più praticamente profittevoli, se si faranno trarre fotografie da uno o più nudi aventi lo stesso carattere tipico della statua studiata, e se tali nudi fotografati si porranno vicini a quella, annotandone le differenze col solo mezzo utile all'artista, cioè col delineamento. Il giovane apprenderebbe così, chiaramente, le diversità che devono esserci tra la forma ridotta monumentale dall'arte e la prettamente vera; e capirebbe ciò che molti o non intendono, o non vogliono intendere, che la scrupolosa riproduzione del naturale qual è, nè fu nè sarà mai arte vera, cioè arte che interpreti della verità gli aspetti più espressivi e più belli.

Una delle maggiori utilità che può ricavarci dallo studio sulle statue antiche, consiste nel trovar in esse un esempio pratico di chiaroscuro, adattissimo a togliere le incertezze che predominano nell'esordiente quando deve distribuire i lumi e le ombre sopra di una figura. Si badi però che simili prove non riescono giovative se non alla condizione di farne molte, macchiandole, con diligenza sì, ma alla spedita. E dissi pensatamente, *macchiandole*, perchè intendo con tal voce accennare, come non importi altrimenti trarre dalle plastiche disegni finiti, ma sì, per contrario, bene chiaroscurati a semplice mezza macchia.

Pur troppo in molte Accademie si fa il contrario, e si domandano lavori accuratissimi di matita a tutto effetto, che fanno perdere miseramente il tempo ai poveri giovani. Gli è proprio un miracolo se questi giovani, messi per quattro ore del giorno entro una sala di statue, arrivino in un anno a riprodurne tre o quattro. Se fossi ministro della istruzione pubblica (suppongo l'impossibile per non atterrire i fautori dei disegni leccati), metterei una grossa multa a quegli insegnanti che permettessero

agli alunni di impiegare un mese di lavoro intorno alla copia, tutta tratticelli e graniti, di un nudo o di una statua.

Quanto ho detto nella prima Parte relativamente al tono del fondo su cui campeggia un oggetto qualsiasi bianco, va applicato anche alla copia dalla statua, ed anzi con maggiore scrupolo. Se cominciamo a tradire le leggi del chiaroscuro nella scuola che deve meglio insegnarlo, finiremo a camminare a mo' dei gamberi.

Per rendere poi al maggior grado, proficuo lo studio su cui parlo, sarebbe desiderabile che agli esercizi di riproduzione portanti le norme pratiche del chiaroscuro, un altro se ne aggiungesse guidato dal solo ragionamento. Mi spiego: bramerei che alcune statue fossero collocate in una sala munita di finestre dai due lati opposti. Colà il giovane, copiato che avesse l'esemplare col lume, p. e., da destra, dovrebbe calcare il contorno del suo disegno sud una carta, e quello chiaroscurare, supponendo la luce dalla parte opposta, senza aprire altrimenti le finestre che gli offrirebbero tale effetto, se non dopo eseguito l'esperimento: il che farebbesi per raccertarsi quanto fosse o no riuscito secondo verità. Simile pratica che non ho mai veduta usare in nessun istituto di educazione artistica, sarebbe, a parer mio, della massima importanza per condurre passo passo la mente dell'allievo a pensare, in una figura d'invenzione, il chiaroscuro secondo le leggi del vero. Sarebbe un mettere alla prova la memoria insieme ed il raziocinio dello scolare. Il cimento non avrebbe bell'esito ai primi tentativi, ma da poi dimostrerebbe quanta attitudine fosse nell'alunno a ritenere nella mente, non già solo l'immagine del vero, ma la sua ragione d'essere.

3. Studio delle pieghe. — In quasi tutte le Accademie va unito allo studio delle statue quello delle

pieghe dal vero : ed è buona misura, ma non è egualmente buono il metodo onde i più degli insegnanti si valgono per condurre gli alunni in tale esercizio. Il fantoccio gangherato a snodature (*manichino*) fa pur troppo le spese di questo insegnamento, perchè, infine, tutto si riduce a gettar su quello drappi di lana e di lino acconciati a partiti di falde svariate, che si fermano con legaccioli o con bullette. Non vi è per certo bisogno di spendere parole a dimostrare, come, il più delle volte, la verità dell'esemplare sia agli antipodi colla verosimiglianza. In qual modo si potrà far uscire da quel faldeggiare artificiato i getti de' panni che si formano naturalmente sulla persona viva in forza dei suoi movimenti? Da ciò il vizio, comune a moltissimi de' nostri anche buoni artisti, di togliere, non già qualche accidente particolare (che non è da condannarsi), ma l'intero partito delle pieghe, quale fu accomodato sul fantoccio nel modo predetto. E da ciò (inevitabile conseguenza) - quel che di duro, d'imbarazzato, di poco naturale che presentano certe figure dipinte o scolpite - le pieghe delle vesti loro girano al contrario de' movimenti, ond'è che questi danno apparenza di falso se pur anche sieno ben interpretati sul vero.

Perchè i maestri nel guidare i giovani a tale studio, non camminano sul tracciato, che, rispetto a questo tema, lasciò Leonardo in una collezione di precetti speciali di cui si compone tutto il Libro IV del suo trattato? Ben presto farebbero comprendere ai loro alunni ciò che il sommo ingegno dimostrò stupendamente nel citato libro: vale a dire, non essere tanto necessario dare ai panneggiamenti le apparenze accidentali del vero; sì invece quelle del verosimile, le quali con più di facilità si indovinano col ragionamento, che non collo studio degli esempj assestati artificialmente sul fantoccio. A rendere

perfettamente comprensibili, e, per così dire, palpabili codesti egregi precetti, si da farsene il capo-saldo nel copiare e nell'inventare le pieghe, stimerei utile che il maestro dovesse richiedere a' suoi scolari gli esercizi che qui registro, nell'ordine secondo il quale dovrebbero essere operati.

a) Copiare, sul principio, dal vero, a chiaroscuro, con meccanismi semplici, a mezza macchia, piccoli getti di drapperie, scegliendo all'uopo pezzi di pannilano molto pastoso e non troppo fitto, come il *tibet* ed il *cachemire*; e cercare in questi getti, che diremo elementari, di far spiccare le tre maniere di pieghe su cui importa di meglio impraticchirsi, cioè a dire; le affaldate a festone, le verticali, e le posate orizzontalmente che gli artisti designano col nome di *riposi*. Quest' esercizio potrebbe dirsi quasi l'alfabeto nell'arte del piegare; e perciò nulla osta, anzi conviene, che, in sul principio, per questi piccoli getti rudimentali si usi del manichino. Snodato com'è, serve benissimo a disporre una maniera di sede che risponda contemporaneamente alle tre condizioni soprandicate. Ma adempiuto a questo ufficio, si dia bando al manichino. Solo sarebbe da valersene più tardi quando l'alunno fosse già molto innanzi, per mostrargli, come, senza alterare nelle pieghe la esatta riproduzione del vero, si possa aggiunger loro eleganza o grandiosità, se dell'una o dell'altra mancassero, impicciolendo colla matita alcuni accidenti dell'esemplare, altri ampliando. Nella vecchia istruzione così detta classica dell'arte, cioè quella che insegnava a correggere il nudo mediante le statue, simile esercizio si teneva in gran conto; ed era savio consiglio.

b) Esercitarsi a disegnare, dalle incisioni di Alberto Durerò, parecchie combinazioni di pieghe, specialmente

di quelle che rivestono articolazioni del corpo umano. Nessuno in questa parte valse a superare il celebre Tedesco, tanto è vero che vi studiarono molti degli artisti fiorentini e romani del secolo XVI, e fra gli altri, Raffaello.

c) Fare i medesimi esercizi su figure panneggiate di Giotto (gigante anche in ciò); poi su quelle del Masaccio, del Pinturicchio, del Francia, che offrono faldeggiare ampio, semplice, ragionato.

d) Quanto alla forma degli occhi, de' seni e delle rigonfiature delle pieghe, studiare alcuni disegni di drapperie di Leonardo, tratti dal vero, che sono maravigliosi. Si conservano nella Galleria degli Uffizj a Firenze.

e) Per i panni che devono suppersi indossati dall'uomo vivo, valersi della fotografia, nel modo che ora dirò. Si getti sulla persona da ritrarsi una drapperia, ovvero un vestito, a seconda del soggetto da trattarsi. Si faccia muovere la persona, sin che le vesti, qualunque sia la loro forma, s'adattino alla parte che preme di far veder panneggiata: il che avviene tanto più presto quant'essa sia più in moto. Quindi tostochè il partito, e nel suo ripiegarsi e nel suo faldeggiare, si presenti di una verità verosimile, e con linee e con chiaroscuro armoniosi si faccia tradurre all'istante in immagine fotografica. Dalla positiva che ne uscirà si tragga poi un disegno accurato, sempre, s'intende, a mezza macchia, il quale dovrà ripetersi a memoria affinchè rimangano bene impressi e lo insieme e i più importanti particolari. Per chi dovrà un giorno diventar pittore storico, così fatto modo di studiare le drapperie si fa prezioso. Non ve n'ha un altro che lo valga per inventare i partiti de' panni, che annuncino le forme del nudo con naturalezza, e senza nessuno di quegli artifici, che, per riuscire ad un bel dettaglio, mandano a rotoli la verosimiglianza dell'insieme.

Tutto questo concerne il solo lato materiale di dar giusta forma alle pieghe; la si direbbe una questione puramente grammaticale. Ma ve n'ha un'altra ben più elevata che si lega al gusto ed alla forza potenziale del concetto; ed è quella che si riferisce alla maniera colla quale debbono inventarsi non le foggie, ma le girate e gli assettamenti delle vesti sulle figure. Tale questione, uscendo dai limiti degli studj preparatorj fra i quali mi proposi di fermare il discorso, non può essere da me trattata in questo lavoro. Per la stessa ragione sarebbe fuor di luogo ch'io parlassi dell'opportunità, o no, d'imitare nella pittura (ed ora ci aspira anche la statuaria) le stoffe di seta, i velluti, i broccati.

Del resto, io credo che il giovane a cui Dio largì vera attitudine all'arte, non isbaglierà la sua via se accetterà il precetto dato da Leonardo: di consultar molto, rispetto al drappeggiare, i partiti di pieghe che serbansi in parecchi pregevoli marmi antichi.

E in effetto, il grand'uomo da que' marmi trasse il suo piegare stupendo, e di là lo stesso Raffaello, aggiungendovi, ciò che da nessuno s'impara, la grazia; e su quell'esemplare si formarono alcuni dei compositori viventi che vestono meglio le loro figure. — Lo so, v'è chi dice che se per imparare il vestire eroico, i marmi antichi erano una benedizione, non servono però a foggare le giacchette cenciose dell'odierna pittura di genere, la sola che amiamo; la quale, più che di esempi antichi, ha bisogno della verità qual è, senza abbellimenti di sorta. Sarà, ma io credo che educato alla vera bellezza, l'artista riesce ad introdurla con ingegno anche dove il soggetto si offre men favorevole a metterla in evidenza.

4. Studio delle teste dal vivo. — Una volta che l'alunno sia, od almeno apparisca, bene avanzato nell'ana-

tomia artistica, nella riproduzione delle statue e in quella delle pieghe, sogliono gli insegnanti di tali rami nelle Accademie, reputarlo idoneo allo studio del nudo, e lo mandano a dirittura in quella sala terribile ove si possono misurare le forze dell'artista nella forma. — Ebbene, dico franco, mi pare che ciò sia uno spingere il giovane non ad un passo ma ad un salto intempestivo, senza quelle graduate transizioni che fanno parere men difficile anche un sentiero dirupato. Parrebbevi savia cosa, innanzi di passarlo al nudo, il dargli a copiare in disegno teste di uomini e di donne dal naturale, affinch'egli s'impodestasse davvero di una serie di fatti pratici importanti a ben interpretare, nelle differenti condizioni fisiologiche e morali, questa parte dell'uomo in cui risiede la più evidente testimonianza dei moti dell'animo, de' quali il pittore figurista e lo statuario sono chiamati ad essere interpreti.

Su codesto punto parrebbe che tutti i sistemi d'insegnamento avessero ad essere concordi. Pel fatto, in qualsiasi scuola superiore accademica si raccomanda, senza posa, agli alunni, di studiare con attenta premura la testa umana, perch'essa è la parte a cui più importa dare e bellezza e vita animosa e calore d'affetti. — Sta bene: questa è la professione di fede apparente di ogni maestro di Accademia; ma, per disgrazia, all'intendimento non risponde l'azione. Non c'è da muover dubbio, la verità sola dev'essere il filo d'Arianna dell'artista esordiente: ma non basta il dire, copiatela tal quale la vedete anche nelle teste; bisogna insegnargli a vederla eziandio in tal parte, giusta le leggi fisiologiche ed anatomiche del movimento, e giusta le altre di prospettiva.

Ora, è un fatto doloroso, che se questo insegnamento si manifesta pur troppo incompiuto, anzi empirico, rispetto

alla copia di tutto il modello vivo, manca interamente per quanto concerne le teste. Non mi è mai accaduto di vedere entro una Accademia dar cura veramente seria e giudiziosa a simile studio. I professori fanno ritrarre ai giovani qualche testa dal vero, solitamente di vecchio, ma non già in disegno e con l'accuratezza diligente necessaria ad uno studio serio, sì invece ad olio, ed in fretta e furia, tanto per averne la impronta del totale. Fossero anche gli alunni praticissimi nel pennelleggiare, ancora quegli esercizi sarebbero di poco profitto, così abborracciati: figurarsi poi quanto ne procurino a chi non sa nulla di tecniche pittoriche ed è imbrogliato a comporre sulla tavolozza le tinte più facili. Questi poveri sgorbj si lasciano asciugare per alcuni giorni, e poi si rimpastano, come Dio vuole, dinanzi all'esempio, ma senza esigere quelle finezze di modellazione, a cui non potrebbe d'altronde arrivare se non chi fosse da un pezzo abituato al dipingere.

Che cosa diventino queste teste, di solito provvedute di enormi barbe e di turbanti, scorso che sia un mese dopo finite, lo dicano tutti quelli a cui toccò la bella sorte di vederne la collezione entro una scuola accademica di pittura. — Abbozzate a colore brodolosso e sporco (solito vizio de' principianti), ridipinte sopra abbozzo non ancora ben asciutto, si coprono prestissimo di un nerume nelle ombre e di un giallume ne' chiari, da parer copiate dai selvaggi di razza malese.

Le men peggiori di questa trista tappezzeria finiscono spesso entro le sale d'una società così detta promotrice, ove la querula mediocrità tenta, col buon mercato, di cavar dalle tasche de' gonzi il prezzo che dovrebbe essere serbato al merito vero.

Non è con questo acciabattio del pennello che si abbia a studiare la parte più bella e più difficile del corpo

umano. Convienne invece ritrarla con quella intelligente considerazione che vi ponevano i nostri grandi artisti del passato. Le loro teste da studio non son fatte no a colore, sì, e' con grande accuratezza, in disegno; ed ogni testa si vede ritratta in tre o quattro differenti girate, a fine di rendere bene gli scorti e le attaccature de' muscoli, in particolare del collo. Saggi di teste disegnate in differenti movenze nel modo indicato, ce ne lasciò molti Leonardo da Vinci, e molti più Raffaello. Sono veri capolavori che dovrebbero venir meditati assai dagli artisti, tanto più che ne hanno tutto l'agio, perchè parecchi riprodotti dalla fotografia.

Simili esercizj vorrei vedere rinnovati nelle scuole, e perciò mi piacerebbe, che, presa a modello una testa d'uomo senza barba a fine di poter ben discernere le attaccature de' mastoidei e il girare delle ossa massillari, la si facesse diligentemente disegnare a mezza macchia, in una data posa; poi, tale posa si mutasse, ma non di soverchio, perchè si potessero notare le differenze di forma anche con piccoli spostamenti. Per essere meglio inteso, darò un esempio: si copii in prima la ricordata testa precisamente di faccia cogli occhi rivolti al disegnatore; indi guardante all'insù, e tutta di scorto rispetto al punto di veduta; per ultimo, inclinata al basso. Sono tre condizioni che farebbero intendere le diversità di scorto e di girata della faccia relativamente agli attacchi del collo: attacchi che per quanto si studiino, lasciano ancora qualche cosa ad imparare.

Tanto è ciò vero, che oggidì è ben raro vedere, anche nei buoni dipinti, le teste giustamente attaccate al collo. Per contrario, quelle condotte dai grandi disegnatori del passato, sono inappuntabili in questa parte. E perchè? Perchè gli antichi studiavano davvero sulle teste,

e molti fra i moderni copiano dal modello quando vien l'occasione, senza esservi preparati da anteriori esercizi che ad essi offrano modo di poterlo bene intendere.

5. Scuola del modello vivo. — Eccoci allo studio più importante e quindi più difficile pel pittore di figura e per lo statuario. Gli è nella sala del nudo che è dato giudicare se coloro che vi lavorano sieno veramente disposti a trattar degnamente i due più grandi rami dell'albero artistico. Quanto giova che gli alunni avviati a que'due rami trattino lo studio del nudo col massimo di cura e d'attenzione, altrettanto è necessario che non vi si pongano immaturi. Per quanto abbiano percorsi con diligenza gli studj precedenti, di cui io detti le norme, possono averne cavato scarso profitto, possono anche aver dimenticato l'appreso, per accidentale interruzione.

È opportuno dunque sottoporre ad un esame chi si presenta per la prima volta alla sala del nudo, nè contentarsi altrimenti di attestati delle scuole anteriori, che, anche senza intenzione d'inganno, sono per cento ragioni ingannevoli (1).

Tale esame dovrebbe sussistere:

- a) nella copia a contorno di una testa del vero;
- b) nella ripetizione a memoria della medesima;
- c) nel disegno *a mezza macchia* di una mano o di un piede dal gesso. — Tutti questi disegni devono essere condotti senza alcuna cancellatura.

(1) Capisco, potrà parere a più d'uno rigorismo soverchio pretendere a questo punto un esame di prova, quando un altro ne fu chiesto al giovane nel suo entrare nelle scuole preparatorie; ma si pensi che nulla abbatte più l'animo di un alunno quanto il trovarsi, fin da' primi giorni, immaturo allo studio del nudo, vale a dire non ben vigoreggiato dagli esercizi destinati a facilitarlo.

d) Per gli avviati alla statuaria si aggiunga l'obbligo di un saggio in plastica da una testa di rilievo, e sempre colle avvertenze accennate.

L'alunno non riesce o riesce troppo incompletamente in codeste prove? Ritorni a quello degli esercizi anteriori in cui si mostra più debole, e si rinfranchi in essi fino a che si senta capace di rinnovar l'esame. Rimane invece vittorioso sin dal primo esperimento? Entri allora sicuro nella scuola, di cui ora mi farò a dire i modi che a me sembrano i più accertati per ritrarne il maggior de' profitti: cioè la perfetta conoscenza delle forme e delle movenze del corpo umano.

È da notarsi però, che anche l'alunno più ben preparato non farà buona prova dinanzi al nudo, se per caso la scuola fosse diretta da uno di que' barbogi accademici, ora, per fortuna, ridotti a pochi, i quali, non curando nè i diritti della scienza prospettica nè la tradizione dei nostri antichi famosi sul modo di interpretare il naturale, si intestardiscono in callosi pregiudizj dannosissimi, o piuttosto errori di sistema, che giova notare a salvaguardia degli inesperti.

È principalissimo quello di esigere che gli alunni disegninno il modello sulla carta nella misura, dai 60 ai 70 centimetri per altezza, accampando, a sostegno di tale antiprospectica massima, che quanto più si tiene grande un disegno dal nudo, tanto meglio e più presto s'impara a riprodurre le attaccature de' muscoli e tutti gli accidenti della lor forma che gli artisti chiamano effetti di carne. Lasciando a parte che da un simile ragionamento fa capolino la preoccupazione fatale di considerare primo scopo dell'arte il riprodurre esattamente i particolari della verità, anzichè il suo totale ne' suoi effetti di massa e di insieme, è da fermar l'attenzione sopra un incon-

veniente che ne esce, il quale impedisce precisamente che si possa cogliere giusto l'insieme. Ecco il perchè. Il disegno d'un nudo tenuto di 70 centimetri non si può abbracciare d'un solo sguardo: bisogna dunque girar l'occhio per vedere se è giusta la proporzione rispetto all'esemplare. Ora, finchè si guarda l'alto del disegno, non se ne vede il basso, e, per conseguenza, si rende impossibile il confronto delle parti fra di loro ed il totale: confronto che per costituire un criterio di verità vuol essere simultaneo. Ond'è che per accertarsi se lo insieme sia giusto o no, torna indispensabile allontanar molto il disegno dall'occhio; ma sin là non ci arriva la mano: quindi conviene riprendere il disegno vicino a questa per continuare, e allora gli elementi di confronto sono belli e spariti (1). Non ne escono a bene che quei giovani cui natura concesse memoria prodigiosa.

Pei disegni del nudo nella grandezza indicata c'è poi un altro guaio, che, in particolare per chi esordisce in simile esercizio, diventa barriera al rapido progredire. Esigendosi tempo non breve perchè un principiante possa metter giù l'insieme d'un nudo in dimensioni vaste, ne segue ch'egli trovi grandissimo impaccio a coglierlo da un uomo nudo, il quale per quanto si sforzi di rimanere immobile, soggiace ne' muscoli e nella posa ai tremiti prodotti dalla forzata immobilità. Chi ha pratica del disegnare dal nudo, sa bene, che il suo insieme, le sue proporzioni, le linee costituenti la sua movenza, vorrebbero esser messe giù al più presto, al massimo dentro mezz'ora; se no, la mossa non è più quella, e, mutandosi, altera sin la forma de' muscoli. Ora, con disegni nella dimensione accennata, quest'insieme affrettato diventa impossibile:

(1) Vedi l'Appendice in fine di questa seconda Parte, e la Tavola XII.

ci vogliono spesso quattro ore ad assestarlo per bene; laonde c'è quasi la certezza che l'importantissima parte del disegnare dal nudo, l'insieme, non sarà conforme a verità, o lo sarà per puro caso. I più degli alunni così fattamente sentonsi impaniati con questi nudi di gran misura, che per mesi e mesi non riescono a farne di tollerabili.

Un terzo inconveniente, e neppur questo di poca gravità, si racchiude nel molto tempo richiesto a condurre lodevolmente un'accademia dal nudo ombreggiata a tutto effetto (1). Non ci vogliono meno di otto giorni, e per un principiante son pochi. Che se poi il lavoro si desidera finito alla quintessenza, ce ne vorranno più di quindici. Gli è chiaro che un giovane nel corso dell'annata scolastica sarà riuscito a disegnare un ben scarso numero di nudi, e di conseguenza avrà imparato poco assai, così rispetto alle movenze del corpo umano, come rispetto alle proporzioni di questo. e a quel sempre impacciato groviglio de' suoi scorti: tanto più che l'uso sì utile di misurare il nudo raffrontandone i principali rapporti con quelli delle statue antiche, fu abbandonato affatto dalle odierne Accademie d'Italia.

Codesta questione delle misure da tenersi nei disegni dal nudo, è di tale importanza, sì rispetto alle leggi della prospettiva, sì relativamente al più o men rapido avanzar dell'artista nelle forme e nelle movenze del corpo umano, ch'io credo si debba analizzarla ne' suoi particolari anche scientificamente per non lasciar dubbio sulla

(1) Sarebbe curioso indagare il perchè siasi dato il nome di *accademia* ad un disegno dal nudo. - Forse ciò venne dal non esservi ne' vecchi stabilimenti accademici altro esercizio se non questo. In effetto, nei Regolamenti delle Accademie del 700 non si fa menzione di altra scuola, da quella del nudo in fuori.

verità di quanto ho dimostrato sopra. Perciò stimo non disutile riportare, in Appendice di questa seconda Parte, il modo col quale mi provai a svolgere tal questione, quindici anni sono, in un'operetta di cui è ora esaurita l'edizione (1).

È debito però confessare che adesso c'è assai men bisogno che non allora di chiarire simile questione.

Vi son ora alcuni giovani artisti (peccato si pochi!) che nei loro disegni dal nudo si mostrano concordi al principio scientifico da me trattato nella detta Appendice: ond'è a sperare che il pregiudizio barbogio, così pettoruto sinora entro le Accademie, perciò che concerne lo studio del nudo, scomparirà affatto dai più tenaci alle illogiche abitudini.

Sennonchè a sbarbicare fin le ultime radici dell'errore, e ad impedire che il mal seme non attecchisca di nuovo come reazione a sbrigliatezze briache troppo oggidì salterellanti sull'arte, reputo sia necessario fissare un metodo razionale negli studj del nudo, metodo che dia certezza di camminare per la diritta allo scopo. Quello che ora traccierò per sommi capi, mi sembra il più adatto, perchè alle forti ragioni ond'è suffragato si aggiungono le prove della storia: vale a dire gli esempj dei nostri grandi artisti, i quali tale metodo ci mostrarono in molti dei loro disegni originali ed in parecchi dei precetti che ne scrissero. Confido quindi che almeno alcuni giovani insegnanti di pittura e scultura, desiderosi come sono di ricondurre l'arte su miglior via, sieno per adottarlo; e per essi scrivo le seguenti pagine.

(1) Alludo alle già citate *Considerazioni intorno alle condizioni presenti dell'arte del disegno ecc.* Venezia, 1857.

Sempre ritenuto che l'alunno il quale si cimenta per la prima volta a copiare dal modello vivo, sia ben innanzi negli esercizi di cui ho parlato sin qui, dovrà il maestro dargli, in sulle prime, a copiare pose semplici, che possano essere tenute da un buon modello per una mezz'ora continua senza riposare. Se il giovane ha il segno franco e fermo, e l'occhio educato alla proporzione, non andrà molto tempo che riuscirà a tracciare rapidamente l'insieme, meglio forse di certi provetti avvezzi all'antico metodo. Egli adoprerà, s'intende, il matitatojo per ricercare i riscontri delle linee principali; ovvero si varrà della squadra a croce, ch'è preziosa per fermar facilmente l'insieme: ma non si varrà nè di gomma nè di mollica di pane per cancellare, giacchè dev'essere così sicuro del suo segno da non aver bisogno di codesti funesti riparatori.

Quando il giovane sia riuscito a condurre correttamente un contorno del nudo (ciò che dopo due o tre settimane potrà fare in due ore), il maestro gli mostrerà come debba inserirvi dentro tutto lo scheletro umano. A tal uopo è necessario porre vicino al modello, e possibilmente sul pancone stesso ove posa, uno scheletro snodato, acconciandolo nella movenza medesima del nudo. Non è a dire quanto un simile raccostamento guidi ad intendere come le ossa si congiungono nelle articolazioni, parte sempre difficilissima.

Nè quanto riguarda il tracciamento de' muscoli deve essere dimenticato. Perciò vi saranno vicino al modello vivo alcuni getti, in gesso, delle preparazioni miologiche di cui ho parlato indietro, e precisamente quelli che meglio s'accostino alle condizioni in cui fu posto il nudo. Ciò varrà a far meglio intendere non solo come s'appicchino i muscoli l'uno all'altro, ma anche

quale differenza presentino nella forma generale quelli di un morto a raffronto degli altri di un vivo. Perchè i giovani abbiano il maggior profitto da simile esercizio, è meglio far segnar queste preparazioni entro il contorno tratto dal modello vivo: così ci saranno entro a questo e lo scheletro e la muscolatura sì viva che morta. Non ne usciranno di certo saggi da mostrare al pubblico, ma, in compenso, lavori di grandissima utilità per l'alunno. A chi però non piacesse di veder uniti gli uni sugli altri, ed ossa e muscoli, è da lasciar ballia di separar l'una cosa dall'altra, ma però sullo stesso foglio ove è delineato il nudo.

Acquistate così dall'alunno le debite cognizioni del corpo umano, deve ritrarre questo empiricamente, quale gli si mostra dinanzi e nel contorno e nel chiaroscuro. Ma eccolo intoppiare in una questione che può essergli pericolosa, se, smessa ogni titubanza, non prende a drittura il suo partito; ed è l'eterna questione del *verismo* e dell'*idealismo*.

Non disegnatte, gridano i fautori di quest'ultimo, il nudo coi difetti che in più o meno quantità e qualità ci saranno nel modello; sì invece ammiglieratene la forma colla osservazione sulle belle statue antiche nude. — Per amor del cielo non ascoltate questi falsarj della verità, dicono furibondi al giovane i prosaici *veristi*; non date retta a consigli che v'insegnano a manomettere il vero prima ancora di aver saputo come si debba effigiarlo. Solo copiando l'uomo quale lo vedete, avrete plauso di buono imitatore della natura. Non vedete che gli *idealisti*, sotto specie di non uscir dall'Olimpo della bellezza greca, vogliono rappresentare la specie umana non solo diversa da quel ch'è, ma anche da quello che fosse stata mai, perchè le statue sono una mescolanza di tipi di varia

sorta, belli, ben ideati se vogliamo, ma sempre mescolanza?

Quale delle due opposte falangi ha ragione? Nessuna, secondo me, perchè ambedue, pur avendone la lor parte, la scemano coll'esagerazione.

A forza di copiare il vero con tutti i difetti accidentali che son quasi inseparabili dal più fra i modelli sien pure bellissimi, si avvezza l'occhio ed il gusto a tener come pregio l'imitazione di qualunque vero. Col mutar questo nell'atto medesimo che si mira a rappresentarlo, si fa l'abitudine ad una cifra convenzionale, che converte in un solo tipo i modelli di carattere il più disparato. Il partito da preferirsi, ad avviso mio, è questo: scegliere modelli di forme quanto è più possibile perfette relativamente al marchio caratteristico, tanto morale quanto fisico, che si ricerca, e questi copiare quali sono; il miglioramento, e, se vogliamo, anche lo idealizzamento non debbono venire che nella applicazione di quel dato vero ad un dato concetto.

Ora tocchiamo di una fra le maggiori difficoltà che incontrano i giovani nel ritrarre dal nudo, ed è quella di comprender bene e quindi di ben delineare gli scorti. L'impiccio per essi diventa tanto maggiore, perchè i maestri non si danno, di solito, nessuna cura di prescrivere od almeno di additare norme opportune a cansare i più grossi sbagli. Gli artisti dei due secoli più gloriosi all'arte nostra, usavano all'uopo (e lo accennai alle pagine 46-50) la graticola a fili tesi sud un telajo, e collocata dinanzi fra l'esemplare scortato e l'occhio del copiatore. È buon mezzo per dimostrare quanto piccolo spazio prenda una parte in isfuggita relativamente a quello occupato dalle distese, ma non basta a dar idea dei punti ove cadono, nelle parti scor-

tate, e le articolazioni degli arti e le appicature dei muscoli intermedj. Per assicurarsene scientificamente, converrebbe progettare su due piani ortogonali fra loro, le une e le altre, poi metterle in prospettiva; ma allora si converte lo studio del nudo in un problema di geometria descrittiva, il che sarebbe rendere impossibile il disegnarlo rapidamente. Io pensai di surrogare un mezzo empirico che praticamente mi riuscì, e lo sottopongo al parere degli artisti.

Si leghi una fettuccia di colore scuro sopra e sottociascheduna delle articolazioni del nudo, in maniera che la fettuccia da cui è ricinta, p. e., la coscia sull'attaccatura inferiore del retto femorale, trovi il suo riscontro in un'altra posta immediatamente sotto la rotula; e quella posta sulla punta dell'olécrano, abbia una compagna sotto l'articolazione del cubito proprio alla metà dei supinatori. È chiaro che se l'una o l'altra parte degli arti articolati si presenterà di scorto dinanzi al disegnatore, questi vedrà nei legacci ora nominati, porzioni di circolo che gli daranno giusto indizio di quanto appariscano disgiunti fra loro i muscoli interposti all'arto scortato. Pegli scorti principalmente dell'avambraccio, codesti circoli composti di fettucce fanno evitare molti errori nel rappresentare la articolazione, perchè l'olécrano predetto, appartenendo all'osso che forma il cubito, diventa, nello scorcio di esso cubito, il regolatore da cui è dato giudicare della giustezza, o no, di un disegno del rammentato avambraccio posto in isfuggita.

Fatto sicuro il discepolo nel contorno del nudo, intesa bene la ragion degli scorti, dovrà chiaroscurare i suoi disegni, e sempre *a mezza macchia*, nel modo che fu indicato, avendo però sempre attenzione alle tre cose seguenti:

a) che il disegno non oltrepassi, nella sua maggior dimensione, i 30 centimetri, e ciò per le ragioni esposte nella ricordata Appendice;

b) che anche le estremità del modello sieno delineate con precisione;

c) che il meccanismo di matita per ottenere il chiaro-scuro di mezza macchia, sia diligente sì, ma di celere esecuzione, perchè il disegno dal modello vivo, per aver l'impronta d'un atto istantaneo o almeno forzato, deve essere condotto a fine rapidamente; se no, ne va di mezzo quel che di pronto, anzi, a meglio dire, di istantaneo, che devono mostrare certe movenze. Un abile modello può ben tenerle forse per 20 minuti, ma difficilmente le ripiglia eguali dopo un riposo: i muscoli sono già stancati, e spesso mostrano certe contrazioni convulsive.

Per un allievo discretamente esercitato, cinque ore, divise in due giorni o sere, basteranno per disegnare bene un nudino e chiaroscurarlo nella maniera indicata. Ai provetti basta molto meno. Da ciò ne seguirà, che un giovane assiduo allo studio e fornito di bella attitudine, sarà in grado, nei nove mesi dell'anno accademico, di condurre accuratamente forse un centinaio di disegni dal modello vivo, i quali gli avranno ben più insegnate le forme e le movenze del corpo umano, che non i pochi giganteschi a cui son condannati gli alunni guidati col vecchio metodo.

A codesto sistema novatore, che, a più giusta ragione, dovrebbe dirsi il rinnovamento di uno assai vecchio, perchè lo usarono, quasi senza eccezione, i nostri grandi del cinquecento, vien contrapposta da molti una obbiezione, che ha un po' di specioso, se non di vero. Sta bene, dicono, che l'artista si faccia valente nel ritrarre l'insieme del modello vivo e la sua modellazione, a mezzo

dei predetti nudini; ma dove e come imparerà a disegnare i dettagli di questo nudo, se non si è esercitato mai a condurli in quelle dimensioni nelle quali è solo possibile svolgerli convenientemente? Facile risposta: il giovane artista disegni, a seconda del suo bisogno, separatamente, e la testa e le braccia, dando a ciascuna di quelle parti le dimensioni volute dalla ragione prospettica, cioè dai 20 ai 30 centimetri, misura più che sufficiente a sviluppare con tutti i particolari possibili le membra sopra nominate. Così usarono sempre i nostri sommi del quattrocento e del secolo susseguente; e può aversene la prova guardando a certi loro disegni originali, ove, unitamente ad un piccolo nudino, si vedono dai lati, segnate più in grande, e le mani, e i piedi, e la testa.

In nessuna delle arti si può dir di conoscere bene le forme da cui sono costituite, se queste sieno considerate in un solo aspetto, e si trascuri di insignorirsi di tutti quegli altri perchè al primo sono in istretta correlazione. Questo principio, a cui stanno subordinate le forme più semplici, quando solide, è tanto più applicabile al modello vivo, perchè è un complesso di forme solide irregolari, compenstrate le une nelle altre e mutabili nelle loro apparenze, a seconda che sieno guardate da differenti punti di vista. Perciò, a conoscere, mediante una serie di prove pratiche, come una determinata movenza cangi d'aspetto, o, per dire più esattamente, diversifichi la sua prospettiva in ragione del differente punto di vista da cui sia guardata, giova lo studiare quella movenza dai principali punti da cui può essere veduta. Il seguente esercizio facilissimo ad eseguirsi in una sola accademia sul nudo, raggiunge, a parer mio, lo scopo, e mi pare da raccomandarsi.

Sulla circonferenza del pancone, d'ordinario girevole, che serve a portare il modello vivo, si facciano, a piacere, sei, otto o dodici divisioni equidistanti. Si fissi in terra un punto, sopra il quale dovrà essere fermata ciascuna di tali divisioni, ogni volta che il pancone si giri per lo spazio di una delle medesime.

La prima porzione di girata deve avvenire quando gli alunni disegnatori abbiano, dai loro rispettivi posti, già compiuto di delineare una data movenza del modello. Così ciascuno senza mutar di posto avrà dinanzi a sè una diversa apparenza della medesima azione, apparenza che egli ritrarrà come l'anteriore. Ripetendo questi movimenti del pancone, mettiamo caso, per le sei divisioni già fissate, ne seguirà, che se i giovani riescono a disegnare ciascuna immagine del vero in due giorni, ognun di loro abbia, in fine di settimana, tre differenti aspetti di una stessa movenza, e quindi, per così dire, una specie di analisi pratica di ciascuna delle forme onde è composta quella movenza.

Quest' utile esercizio per altro sarebbe sterile se non ne fossero consegnate alla memoria le varie combinazioni degli aspetti disegnati. Laonde sarà assai giovevole che i principali di quegli aspetti, quando ne sia ben riuscita la copia, ogni giovane ripeta di reminiscenza, e tante volte, finchè l'opera mentale si accosti di molto alla visuale. Se in ognuno degli studj precorsi ho insistito perchè i giovani ripetano a memoria gli esemplari copiati, più insisto rispetto a questo dal nudo: perchè essenziale scopo dello studio sul modello vivo, è di affidare alla memoria il maggior numero possibile delle movenze umane, e di affidarvele in modo da poterle tracciare correttamente quando si fa di proprio, senza aver bisogno di consultare di nuovo il modello se non nei casi dubbj e

mal ricordati. Dalla verità lungamente meditata, scaturisce l'idea e la forma; ma se questa non è tutta dentro all'animo dell'artista quando sta per manifestare quella, se gli è necessario estrarre il suo concetto col modello dinanzi agli occhi, l'idea si impronta del prezzo onde fu noleggiato il modello. — E poi, di grazia, come si fa a comporre, e a comporre bene, una storia, anche di due sole figure, senza aver bene impresse nella mente le possibili movenze umane e le forme parziali di queste relativamente alla posa? Il vero per l'artista deve far l'ufficio del dizionario per lo scrittore, che lo consulta solo quando gli sorga dubbio sulla proprietà di qualche vocabolo, o sull'uso di qualche locuzione.

Lo studio del modello vivo dovrebbe compiersi nelle Accademie con un insegnamento della maggiore importanza, il quale, almeno oggidì, non è dato in nessuna di esse, neppure di volo: è questo lo studio della meccanica del corpo umano in relazione ai principali movimenti del medesimo, quali devono apparire nell'istante in cui si operano.

Leonardo fu il primo a svolgerne le teorie e a specificarle in precetti insigni nel Libro III del tante volte riferito suo Trattato, e tale libro intitolò *De' varj accidenti e movimenti dell'uomo* (1). Leggendo ponderatamente tali precetti, si vede chiaro com'egli reputasse indispensabile che il giovane artista fosse ammaestrato con esempj pratici, condotti dal raziocinio e fondati sulle leggi

(1) Fra Luca Paciolo amico e conterraneo di Leonardo e che stette con lui molto tempo, afferma che questo lavoro di Leonardo era molto considerato quando egli scriveva, cioè nel 1498. — (V. il libro del Paciolo, *Divina Proportione*, pubblicato a Venezia nel 1509, pag. I).

dinamiche della ponderazione e del moto. Nè diversamente la pensarono, tre secoli più tardi, Barthes nel suo ampio trattato sulla meccanica dei moti umani, e Montabert in quella parte del quinto volume della sua opera che destinò a simile importante argomento (1). Eppure per gli odierni stabilimenti d'istruzione artistica, almeno dell'Italia nostra, è come se non esistessero questi egregi lavori. Nessun maestro si dà la pena, nonchè di commentare e di sperimentare le norme lumeggiate nei predetti trattati, neppure di invitare i giovani a studiarle da loro, leggendo gli accennati libri. — Chi ha mai veduto in una delle nostre Accademie dar lezioni speciali sulle movenze del corpo umano quando salta, quando cammina, quando corre, quando alza o porta pesi? Io non vorrei altrimenti che nelle Accademie si facesse un formale corso scientifico su codesta materia, ma bramerei che almeno se ne dessero le nozioni essenziali col mezzo di esperimenti pratici da eseguirsi col modello vivo.

L'illustre scultore inglese Flaxman, forse accorgendosi come non sarebbe stato facile condurre gli insegnanti dell'arte e gli artisti stessi a trar profitto dai rammentati libri, pubblicò, mentre era Presidente dell'Accademia di Londra, alcune tavole nelle quali offerse agli studiosi le immagini dei principali moti umani. Perchè mai gli insegnanti (non dico tutti, ma i più) trascurano di far conoscere queste tavole ai loro discepoli, raffron-

(2) BARTHES. *Nouvelle Mécanique des mouvemens de l'homme et des animaux*. (Carcassonne, 1798). — DE MONTABERT, Op. cit. Vol. V a pag. 114 e seg. Cap. 192, *De la mécanique vivante du corp humain*. — Nel mio libro: *Pensieri sulla educazione del pittore storico odierno italiano* (Padova, 1842), epilogaì le dottrine di questi due oratori sulla meccanica del corpo umano.

tandone le differenti movenze con le congeneri che potrebbero essere tenute dal modello vivo?

Collo intendimento di riparare a simile trascuranza, e di facilitare il compito ad apprendere bene le ragioni delle principali movenze dell'uomo, avviso riprodurre alcune fra le figure delle predette tavole che or sono poco diffuse. Spero che ai giovani artisti non tornerà disscara questa ripubblicazione.

In fine del presente libro, ove sta la *Spiegazione delle Tavole*, il lettore troverà indicati quali de'moti umani sieno rappresentati dalle Tav. V, VI, VII, VIII.

Nelle scuole del nudo delle odierne Accademie italiane troviamo due fatti, negativo l'uno, positivo l'altro, che sono in così aperta ribellione col modo tenuto dagli antichi nello studiare il modello vivo, da far quasi credere sia deliberato proposito dei moderni istruttori rinnegare le tradizioni delle grandi età dell'arte. Il negativo consiste nel trascurare sin le più superficiali nozioni sulla misura del corpo umano. Il positivo si riferisce all'esercizio, tanto vagheggiato dai maestri accademici, di far condurre ai giovani copie dipinte dal modello. Ora gli antichi misurarono sempre il nudo, nol davano mai a colorire come esperimento scolastico. Aveano ragione que' buoni vecchi autori di tante maraviglie, o la hanno i moderni? Guardiamo il quesito coll'occhio spassionato, e forse ne usciranno conclusioni non troppo favorevoli ai moderni.

I Greci, per testimonianza degli antichi scrittori greci e romani, voleano nell'arte il bello formale in rispondenza col carattere che intendevano rappresentare: perciò rintracciavano nella natura quelle proporzioni che meglio s'attagliassero a così alto scopo, e ne fissavan le leggi sin cogli scritti, giacchè Plinio ci narra comè Eufra-

nore e Silicone, scultori valenti, avessero composto libri sulle proporzioni del corpo umano. Le statue della età periclea che ci rimasero, provano quanto gli artisti sapessero darcele perfette. Se le singole forme del corpo, depurate dagli accidenti del vero, manifestano una vigorosa potenza a toccar il bello completivo della forma, questo bello apparisce in tutto il suo splendore a mezzo delle proporzioni, in cui l' ideale della figura umana, pur avendo a base la verità, la appura; per così dire, la divinizza. Ed ecco lo stesso Plinio ricordarci il famoso *canone* di Policleteo, ch' era, al dir suo, una statua la quale serviva a determinar le più belle proporzioni del nudo in età giovanile; ecco e bassorilievi e gemme antiche figurarci Prometeo nell'atto di misurare la sua statua; ecco quanti parlarono dell'arte scultoria e della pittorica, darci norme sulle proporzioni, e quindi sulle misure del corpo umano. — Persino Vitruvio che non avea da trattare che di muraglie e di colonne, nel Lib. III, Cap. I, ci dà le proporzioni del corpo umano, quali egli credeva le avessero stabilite i greci artefici; nè s'allontanò molto dal vero.

La tradizione rimase anche attraverso que' barbari secoli del medio evo, che tante altre ne soffocarono coll'ignoranza. Ond'è che troviamo nell'Album di Villard d'Honnecourt, vissuto nel secolo XIII, un accenno sulle misure del corpo umano (1).

L'Italia poi, com'è ben da pensare, conservò quelle tradizioni gelosamente, e dette loro nuova vita nel rinascere delle sue arti, sì che vediamo Giotto ed i suoi seguaci, sebbene ancora imperiti imitatori delle forme naturali, pure dar loro proporzioni giuste. E le troviamo

(1) Questo Album fu pubblicato a guisa di fac-simile con molte note dall'architetto Lassus e dal sig. Darcel a Parigi nel 1858.

queste proporzioni specificate minutamente nel *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, che fu tra gli ultimi Giotteschi perchè scolare di Taddeo Gaddi (1).

Sul finire del quattrocento, quando i pittori ebbero a mira una riproduzione più scientifica del corpo umano, ne registrava le misure Leone Battista Alberti nel suo scritto della pittura (2).

E un secolo più tardi il sommo Leonardo dava norme più precise e più finamente consultate sul vero, delle ricordate proporzioni, e ce ne lasciava superbi disegni a penna che formano ancora l'ammirazione degli intelligenti (3).

Contemporaneamente, e con una minuziosità da arido geometra, le descriveva Alberto Durerò nella nebbiosa sua opera sulla simmetria del corpo umano (4).

Nè tralasciarono di determinarle coi più minuti particolari, neppure gli artisti susseguenti, nei loro scritti sull'arte, tuttochè scultura e pittura cominciassero a declinare. Laonde troviamo queste proporzioni noverate nelle opere del Lomazzo, dell'Armenini, e di tant'altri ch'è inutile nominare, perchè, al par di questi due ultimi, non son che i ripetitori di Vitruvio.

Fino ai più scapigliati barocchi parve necessario aver qualche regola nelle misure del corpo umano, e perciò le vediamo notate e raccomandate anche nei libri dell'arte arricciolata venuta in moda nel settecento; e ne

(1) CENNINO CENNINI: *Il Libro dell'Arte* — *Trattato della Pittura*, illustrato da Gaetano e Carlo Milanese (Firenze, Le Monnier, 1839, pag. 50 e 51).

(2) LEONE BATTISTA ALBERTI: *Della Pittura*, libri tre, ediz. cit.

(3) I più belli fra i disegni di Leonardo che risguardano le proporzioni di tutto il corpo umano e della testa separatamente, trovansi presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia.

(4) *Symetria corporis humani*, Parigi, 1567.

fanno fede quelli così lerci di goffaggini, datici dal Bergmuller e dal Jombert (1).

Il nudo si misurava pure a Parigi dai Davideschi sul principio del secolo; si misurava a Roma quando troneggiavano in quell'Accademia Camuccini ed Agricola. Come avvenne dunque che da un cinquant'anni a questa parte siasi abbandonato quest'uso sì vantaggioso? La causa, a parer mio, è tutta nell'empirismo onde noi Italiani lasciamo infestar tutta l'arte. Si cominciò dal piantare il principio, non potervi essere altro scopo nel pittore e nello statuario che d'imitare la natura; e se ne trasse la conseguenza, che, essendo la natura infinitamente varia nei suoi prodotti, non conveniva serrarla fra regole, sì invece contentarsi di copiarla qual era, senza spingerla all'ideale. Ma l'ideale, aspirazione potente dell'anima, per quanto negletto, arrestava il naturalismo a mezzo, e si ridestava, malgrado gli sforzi dei copiatori del naturale a soffocarlo. Si vide che il vero qual era, portava con sè accidenti, volgarità, imperfezioni, che distruggevano o falsavano l'idea concepita dalla mente. Si provò imperioso il bisogno di correggere, di appurare, ricorrendo ad altre fonti; e sperossi di aver trovato un'ancora di salute detergendo i difetti del naturale colle forme sì belle della statuaria greca. Ma non si ebbe cura di rintracciare il principio onde n'era venuta tanta perfezione, e se ne compose un ecletismo bastardo. Così si formò quello stile accademico che non è nè verità nè arte greca, che va a tentoni barcollando fra contraddizioni stranissime, e che ebbe a legittimo portato la reazione attuale dei pretti

(1) BERGMULLER. *Antropometria*, Augusta, 1725.

JOMBERT. *Méthode pour apprendre le dessin, enrichie, ecc.* Parigi, 1753.

veristi, reazione che riduce l'arte ad una cattiva contraffazione della fotografia. Malanno per malanno, starei quasi quasi pel fiacco stile accademico.

Gli Italiani, che, rifatti a nazione, or devono rifarsi a studj degni degli avi, usciranno, io spero, da questo marama di *verismo* prosaico anche in arte. E per far ciò bisogna che ascoltino il loro Leonardo, e negli esercizi sull'uomo vivo, s'avvezzino, come egli dice, *a buone membra*, e *studino con regola*. Comincino intanto a darne un buon esempio, tornando all'uso antico di misurare il modello, e raffrontando queste misure con quelle delle statue migliori.

A fine che i giovani trovino in questo mio libro un indirizzo pratico ad iniziarsi nel prefato raffronto di proporzioni, presento nella Tav. III, fig. 25, quelle dateci da Vitruvio, come, al dir di lui, le più accettate dai greci artefici; a cui posi dappresso, a mo' di comparazione, il tracciato di un disegno di Leonardo (fig. 26), mirante a provare come entro un circolo si chiuda il massimo allargamento delle gambe e delle braccia. Nella Tav. IV poi riporto le proporzioni dell'uomo, della donna e del bambino di tre anni, secondo le norme di Alberto Durero, adattandovi però la scala centigrada inventata dal Montabert, che è la più comoda a rinvenire, senza confusione di rapporti, le piccole misure.

Sì le vitruviane che le ora nominate del Durero, si tennero, finora, come le veramente classiche; ma una recente ingegnosissima scoperta di quell'acuta mente di Carlo Blanc, scoperta da lui esposta nel suo eccellente libro da me più volte citato, la *Grammatica delle arti del disegno*, mira a togliere l'autorità a quelle regole, ed altre ne surroga che porrebbero le vere dell'arte greca.

Io non oso di certo farmi giudice in tale delicata que-

stione, ma stimo essere di profitto ai giovani conoscere codesta scoperta per valersene all'uopo. Perciò mi fo' a riferirla qui brevemente.

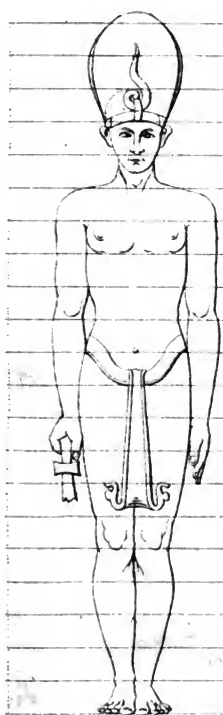
Una fra le tavole dell'opera in cui il celebre orientalista tedesco Lepsius pubblicò nel 1852 una scelta dei monumenti funebri dell'antico Egitto, fermò l'attenzione del Blanc. Questa che rappresenta un personaggio egiziano nudo colla mitra, in capo, sta divisa da 21 linee equidistanti. Tre degli spazj formati da esse linee sono occupati dalla mitra, compresa la parte che riveste il cranio; gli altri diciotto comprendono la figura dal frontale sino al di sotto dei piedi. Tale figura tiene nella mano destra una chiave, e lascia poi cadere la sinistra distesa sopra la coscia. Ora se a partire dalla terra si numerano otto divisioni; troviamo la linea ottava precisamente all'altezza della man destra chiusa, e la settima invece all'estremità inferiore della mano sinistra aperta, cioè alla punta del dito medio. Sicchè fra una delle predette divisioni, vale a dire dalla settima all'ottava, si contiene esattamente uno spazio che prende dalla prima articolazione del medio alla sua estremità.

Il Blanc intravide in quest'ultimo fatto la unità di misura della quale si valevano gli artisti egizj a fissare le proporzioni del corpo umano. Con altre ingegnose osservazioni, che sarebbe lungo il riportare, rafforzò questa sua congettura a modo da poterle dare apparenza di certezza. Ma ciò non era che il prodromo di più importante scoperta. Provveduto di questo filo conduttore, andò innanzi colle sue ricerche, e giunse a conoscere da un passo di Galeno come l'accennata misura del dito medio fosse il modulo di proporzione su cui fondavasi il famoso canone di Policleto, canone di cui al tempo di Vitruvio erasi perduta la tradizione.

Perchè i giovani abbiano un'idea di questa importante scoperta del Blanc, riproduco qui di fronte la tavola su cui egli fondò la sua perspicace ipotesi. Essi potranno così aver modo di venire ai confronti colle misure finora adottate pel corpo umano. Che se poi volessero conoscere tutte le argomentazioni colle quali il dotto Francese ricalzò tale sua scoperta, non hanno che a ricorrere al citato suo libro, ove dalla pagina 44 alla 52 è trattato il tema con sagacia pari alla erudizione, ed ambedue copiose.

Ora torniamo agli esercizi sul modello vivo. Mi parrebbe che ai già riferiti se ne avesse ad aggiungere un altro, che solo al nostro tempo è reso possibile perchè solo al nostro tempo fu concesso alla scienza d'obbligar il sole a dar esatta l'immagine del vero. Vorrei dunque che si cavassero fotografie, e da belle statue antiche nude, e da modelli vivi di egual carattere e posti nella medesima movenza. Cotali doppie immagini si darebbero a disegnare ai giovani, collo intendimento di far loro conoscere la differenza che per necessità deve correre fra la forma della natura qual è, e l'altra consentita dall'arte per rimanere entro i limiti della bellezza rivelando l'ideale: imperocchè l'ideale, in fin dei conti, è ancora il vero, ma quale lo vuole l'idea dell'artista, cioè depurato da quelle accidentali imperfezioni che rendono inefficace l'idea o la contraddicono, perchè la imperfezione, ridotta specialmente ad immagine visibile, fa sorgere in chi guarda il pensiero della degradazione morale.

Nelle Accademie vien tenuto come l'apice degli studi sul modello vivo, il riprodurlo dipinto ad olio. Gli alunni quindi che in simile prova giungono a conseguire un primo premio, ricevono come un battesimo d'idoneità,



21.

20.

19. *Sommità del cranio*

18. *Frontale*

17. *Base del naso*

16. *Pomo d'Adamo*

15.

14. *Pettorali*

13.

12. *Fine del bicipite brachiale*

11. *Ombilico*

10. *Basso ventre*

9. *Attaccatura del pugno*

8. *Articolazione del medio*

7. *Estremità del medio*

6. *L'alto della rotula*

5. *Il basso della rotula*

4.

3. *Fine del gastrocnemio*

2.

1. *Attaccatura del piede*

0.

quasi alloro dottorale che loro schiude le sacre porte dell'arte. Confesso di non aver mai capita l'utilità di codesto esercizio del pennello applicato al nudo: anzi (non mi condannino alle scale gemonie gli accademici) lo stimo dannoso. Pel fatto, quali ragioni adducono i maestri a giustificare questa lor propensione a voler i loro alunni occupati in tale bisogna? Due ch'io sappia: la prima, per esercitarli al maneggio del pennello; la seconda, per ammaestrarli al colorire delle carni: ma mi par chiaro che nè l'uno nè l'altro intendimento si raggiunga con questo sì raccomandato lavoro di incarnagioni.

Per ben apprendere come si abbia a trattare il pennello, credo non vi sia mezzo migliore che di starsene per lungo tempo con un abilissimo in tale pratica, a fine di vedere come egli stenda le mistiche, e le rimpasti, e le veli. Ben imparato il metodo, convien poi applicarlo, copiando da eccellenti dipinti sotto la direzione del prefato mentore.

Quanto al comporre mistiche che riproducano esattamente le tinte appariscenti nelle carni del modello, è questo un fatto variabile, perchè subordinato e agli effetti della luce da cui è illuminata la stanza, e ai colori che accerchiano il nudo e ne modificano le tinte a seconda dei loro riflessi colorati. È quindi un insegnamento che non potendo stabilirsi su norme prefisse, non giova a formar criterj di analogia, e perciò al giovane dà poca o nessuna guida pel giorno che dovrà dipingere le incarnagioni in un suo dipinto.

Tutto sommato, mi sembrerebbe conveniente tralasciare un esercizio che ci dà il risultamento narrato, tanto più che i documenti dell'arte ce lo mostrano tutt'altro che necessario. Fra i numerosi precetti che sul colorire dette Leonardo da Vinci, non ne troviamo uno

che sia permesso interpretare come un consiglio a dipingere l'uomo nudo al modo ora usato nelle Accademie. Avendo io per fortunata combinazione potuto vedere grandissimo numero di disegni e di studj de' grandi nostri maestri del passato, non mi avvenne di trovarne alcuno che accennasse a dipintura dal modello vivo. E sì che que' bravi uomini sapeano colorire un po' meglio che noi sappiamo noi moderni.

A me parrebbe, che, più assai del far dipingere dal nudo, mettesse conto l'insegnare a trarne la copia in plastica. Se un così fatto studio è il fondamento di chi si dà alla statuaria, non riesce di minor profitto al pittore di figura, il quale soltanto può comprendere la maniera di dare al chiaroscuro gli effetti del rilievo, quando abbia imparato a produrlo nella realtà colla creta. I nostri grandi pittori del cinquecento erano così persuasi che dallo studio del vero foggiato in plastica, ne venisse la buona pratica ad imprimere le apparenze del rilievo nei loro disegni o dipinti, che tutti, qual più qual meno, o trattavano la scultura, o se non altro aveano famigliare la plastica per giovarsene a cavar dal rilievo gli effetti di chiaroscuro pei loro quadri. Ciò ne è confermato dal seguente passo di quel matto di Benvenuto Cellini, che troviamo fra mezzo ai suoi mattissimi *Sogni*. « Tutti gli eccellenti pittori (dic' egli) ogni cosa che loro hanno voluto far di pittura, in prima l'hanno fatta in piccole sculture e da quelle ritratto. E da quella mirabile lucerna, come dice il nostro maravigliosissimo Michelangelo, si sono fatto lume, siccome si vede nel Carmine di Firenze per Masaccio pittore, e in Milano, e in Firenze alcune belle cose per Lionardo de Vinci pittore.... » (1).

(1) BENVENUTO CELLINI, *Op. cit.* pag. 363.

Potrebbe crederci che il Cellini scrivesse così, perchè nella famosa questione promossa, o piuttosto ridestata, da Benedetto Varchi, quale fra le due arti, scultura e pittura, dovesse aver preminenza, parteggiava, come è naturale, per la scultura. Ma d'altra parte nessuno può contraddire al fatto, che meglio riescono a dar rilievo ai disegni e ai dipinti quegli artisti i quali sanno trattare abilmente la plastica, come, per contrario, v'è un non so che di più vivo e di più spigliato nelle sculture di quegli statuarj che si mostrano abili nel buon disegno. Per la qual cosa, stimo, sarebbe vantaggioso che i precettori delle due arti dessero il consiglio ai rispettivi loro alunni di ritrarre dal naturale e colla plastica e col disegno. Gli statuarj imparerebbero a cercare colla matita l'espressione, il carattere, la distribuzione nelle loro invenzioni, prima di plasticarle; ed i pittori ritornerebbero all'uso antico di comporre figurine di cera e di creta, e di acconciarle nelle pose e colla luce ideata per i loro quadri. Così operavano Leonardo, il Coreggio, il Tintoretto, Benvenuto Garofolo e molti altri, ma sopra tutti Michelangelo, il quale, se diamo fede al Vasari, soleva da tali modellini, *che più del vivo restano fermi*, cavare *i contorni, i lumi e le ombre* (1). So bene che si opporranno le solite difficoltà, del troppo tempo richiesto alla duplice disciplina; ma troviamo la risposta, e vittoriosa, a questa obiezione nella storia dei nostri artisti dal trecento al seicento. Essi, nè già solo i valenti, ma quasi tutti, in età giovanissima, anzi neppur usciti d'adolescenza, trattavano con sicurezza le tre arti maggiori del disegno, e taluno eziandio molte delle minori; mentre i più de' nostri odierni (e anche in ciò gli Italiani tengono il triste

(1) VASARI, *Introduzione alle Vite*, Cap. III.

primato) appena a trent'anni, e spesso paurosamente, s'arabattano intorno ad una sola.

6. Studio della plastica dal vero. — Da tutto il premesso parmi ne esca limpida la conseguenza, che la plastica, da me mostrata opportuna nelle scuole elementari, diventi indispensabile nelle preparatorie, qualunque sia il ramo delle tre arti maggiori a cui il giovane intenda consecrarsi. Mira egli a diventare statuario?: la plastica imparata sul vero, tutti lo sanno, è l'elemento, la base della sua vita artistica. Vuol essere pittore di figura?: troverà negli aggetti reali delle cose da lui plasticate le ragioni degli apparenti, e s'inizierà, senza avvedersene, nelle pratiche del buon chiaroscuro. Tratta egli le seste?: nell'esercizio della plastica ornamentale acquisterà la necessaria perizia dei modi da usarsi per far che gli scalpellini diano carattere alle modanature ed ai fregi degli edificj da lui inventati, carattere che s'attagli al soggetto; meglio se colla creta avrà tanto di pratica, da poter egli stesso modellare quelle modanature e que' fregi.

Per verità, attualmente in quasi tutte le nostre Accademie vi ha una scuola speciale di plastica per l'ornato, ed un'altra pure speciale per la statuaria che dagli elementi si stende fino alla copia del modello vivo. Quando bene insegnate, dovrebbero tenersi sufficienti ambidue; però mi pajono, sotto un rispetto almeno, manchevoli: vale a dire, camminano troppo disgiunte dal disegno, perchè, senza esigere contemporanee esercitazioni di matita, istruiscono que'soli giovani che si danno alla scultura decorativa o alla statuaria sublime. A me invece piacerebbe, che dessero ammaestramento anche agli alunni degli altri rami d'arte, e sempre si collegassero agli esercizi di disegno. Per questo bramerei che procedessero su due linee convergenti, sì da trovarsi unite in-

sieme ad un punto. E quanto sono per proporre, parmi raggiungerebbe lo scopo.

Si invitino i giovani plasticatori, che già devono saper disegnare per benino, a ritrarre in chiaroscuro le cose da lor plasticate; e a quelli ben avanzati nel disegno d'ornato o di figura, si domandi di plasticare qualcuno fra i saggi del loro matitatojo. Così si avrebbero due vantaggi: quello che i plasticatori si mantenessero in esercizio del disegno, e, viceversa, i disegnatori della plastica; e l'altro, che, ciascuno operando una specie di controprova ai loro lavori di imitazione, si avvedessero più facilmente degli errori, e mediante il raffronto delle due prove apprendessero a correggerli: oltre che il produrre, con due differenti mezzi, la cosa medesima, diventerebbe buona ginnastica a rafforzar la memoria; il che (e lo ho già detto più volte) è della massima importanza per l'artista. O m'inganno, o questo scambievole lavoro non dovrebbe trovar difficoltà ad attuarsi, quando si procedesse colla istruzione nel modo da me suggerito nella prima Parte, giacchè fra gli studj rudimentali ho pure messa la plastica elementare.

Essendomi proposto di considerare le Accademie come un semplice ricetto di scuole preparatorie, ben comprenderà il lettore, come sarebbe un uscire dal mio argomento se quì parlassi delle scuole di plastica nelle loro più alte mire, cioè sino alla composizione. Nessuno dei rami eccelsi dell'arte i quali domandano specialmente la forte cooperazione dell'intelletto (e tentai dimostrarlo sul principio di questa seconda Parte), io credo si possa insegnare entro un'Accademia, e meno degli altri la scultura ornamentale e statuaria, perchè l'una e l'altra han bisogno di unire alle lunghe pratiche che nelle Accademie non si possono apprendere, serie meditazioni sui migliori

monumenti scultorj del passato visti al lor posto, a fine di fecondare il pensiero a nuovi concetti, che, al paro degli antichi, raggiungano l'alto fine delle opere di scalpello.

7. Studio delle tecniche pittoriche. — Coi più avanzati esercizj sul modello vivo si chiuderebbe il corso delle scuole preparatorie pegli statuarj e pei pittori; e gli alunni dell'una e dell'altra classe, come pure di quella d'ornato, dovrebbero provveder da sè al compimento della educazione artistica, sia allogandosi sotto buon maestro, sia ponendosi da soli a tentare le più ardue prove dell'arte, a cui già avrebbero avuto solido preparamento. Questa è la opinione di molti, ed è pure la mia. Solo mi pare che un altro insegnamento potrebbe aggiungersi ai fin quì discorsi, perchè importantissimo, e, pur troppo, trascurato assai, non già nelle Accademie soltanto, ma da per tutto. Alludo alle tecniche pittoriche, un di sì splendide di vigorosi e floridi impasti, oggi ridotte a presentarsi giallume di incarnagioni, e opacità d'ombre, e falsità di lumi, sin talvolta nei quadri dei più valenti.

Quali fossero codeste tecniche nelle età in cui l'artista operava dipinti di insuperabile colorito, come le apprendessero allora non solo gli alti ingegni ma i mezzani eziandio, si disputò e si disputa molto e in Italia e più altrove; ma finora siamo lontani, a quanto pare, dalla tanto desiderata scoperta. Si fecero ripetuti esperimenti sì in olio che in fresco, senza che ne risultasse effetto accettabile specialmente nel fresco. Quanti buoni consigli non dettero in apposite opere sù codesta maniera di pittura e Montabert e Hampel e Mistriss Merifield (1). Quanto

(1) MONTABERT, *Op. cit.*

HAMPEL — *Die Restauration alter und schädigt gewordener Gemälde* ecc. - mit einer Anleitung zur Fresco malerei — Weimar, 1846.

M. MERIFIELD — *The-Art of Fresco painting* ecc. — Londra, 1846.

non furono provate e riprovate le ricette del Cennini!: eppure non abbiamo un artista che sappia darci freschi di grasso impasto, di robusta intonazione, di spiccato rilievo nel chiaroscuro, come i famosi del Pordenone a Cremona ed a Piacenza, di Tiziano a Padova, e neppure, per andar più giù coi tempi, come quelli del Poccetti alla Certosa di Firenze. I freschi odierni si mostrano, dopo asciutti, aridi nelle tinte, sordi di tono, senza trasparenza nelle ombre, senza armonia nel totale. Eppure non son tutte opere di mediocri; molte anzi, ad eccezione delle tecniche del pennello, si raccomandano per belle prerogative e di disegno e di composizione. Ma chi, al di fuori degli artisti, le discerne fra quel pattume di male assemblati colori? Possibile che le insigni tecniche de' nostri vecchi maestri, ed eziandio quelle de' fiamminghi e degli spagnuoli, abbiano a rimanere sempre un mistero eleusino? Non credo ciò possa sostenersi seriamente: credo invece che il male provenga, innanzi tutto, dalla poca perizia che in generale hanno gli artisti, del chiaroscuro e della prospettiva dei toni: sì che, errando in queste parti, non giungono a dare gli effetti del rilievo, che nel più dei casi fanno parere gradevole anche un colorito poco variato e poco succoso. Ne è prova il Coreggio, i cui dipinti sebbene non attraggano per fulgore di colorito, infondono indicibile fascino nell'anima pel maraviglioso lor chiaroscuro. Seconda causa dell'accennato guaio è da tenersi la poca o nessuna cura dei più fra i pittori a tentar prove con differenti metodi, cercati e nei vecchi libri e ne' vecchi quadri. E questa incuria i più la redarono dalle Accademie ov' ebbero l'istruzione. Colà, di solito, non si insegna, se parliamo di pittura ad olio, che ad abbozzare a magro colore per rimpastar poi con altro ancora più magro, senza usar mai le velature, o adoperandole

a sproposito; e se guardiamo al fresco (se pur v'è Accademia in cui il fresco s'insegni), non altro che a metter giù le tinte sull'intonaco fresco, senza spalmarlo, p. e., con terra verde o con cervogia o con altro mezzo atto a mantenere maneggievoli al pennello i colori nel di successivo.

In questa condizione di cose, che, dal più al meno, è la stessa in tutti gli stabilimenti di alta educazione artistica, parmi converrebbe incaricare uomini di bella fama nel colore, e sopra tutto que' periti nello sperimentare i processi tecnici, a dare la istruzione più diffusa possibile su codesto particolare. Essi dovrebbero mostrare agli allievi i metodi tenuti migliori, e per l'olio, e per fresco, e per la tempera; e accompagnare la loro istruzione con nozioni chimiche sulla natura dei differenti colori, e sugli effetti de' differenti veicoli, e sulle preparazioni opportune al fresco. Le loro lezioni, più che di parole, avrebbero a constare di prove e riprove, tanto eseguite da loro che dagli alunni. Io credo che in capo a qualche tempo ne uscirebbero buoni risultati pratici.

Essi dovrebbero pure ammaestrare gli scolari nei moderni metodi dell'acquerello colorato, che specialmente dai Francesi e dagli Inglesi fu oggidì portato alla massima perfezione, sì da produrre veri capolavori, in particolare per la robusta intonazione. Ed avrebbero altresì l'obbligo di insegnare il maneggio del pastello, che, come ho già detto a pag. 205, è un eccellente mezzo a cogliere gli effetti sfuggibili del vero.

Sarebbe poi anche loro compito guidare i giovani negli esperimenti da me consigliati quando trattai della prospettiva del tono, e particolarmente in quello relativo alle diverse figure vestite egualmente e collocate a date distanze l'una dall'altra.

Capisco che in tanto difetto di buoni coloritori devono scarseggiare gli uomini abili a dare i prefati insegnamenti, ma la difficoltà di trovarli non è buona ragione per non cercarli. Basterebbe per ora contentarsi dei bene avviati a codesti studj sperimentali: insegnandoli, diverrebbero presto abilissimi.

8. Scuola d'elementi d'architettura superiore. — Se negli Istituti tecnici fossero messi in atto convenientemente, e con abili maestri, gli insegnamenti d'architettura che io registrai nel Capo XVI della prima Parte, credo non vi sarebbe bisogno che nelle Accademie vi fosse la scuola di cui sta qui sopra il titolo. Ma siccome è poco probabile che ai prefati insegnamenti si dia l'indirizzo da me vagheggiato, così stimo utile che essi ci sieno, ed un po' più avanzati, entro le Accademie, almeno per compiere quanto vi fosse di men bene dimostrato nei riferiti Istituti.

Vorrei però che simili scuole mirassero a scopo più modesto di quello che si propongono attualmente, e che pur troppo molte raggiungono in maniera molto imperfetta. Escluderei perciò l'istruzione detta superiore, e bramerei che si mutasse anch'essa soltanto in preparatoria.

Ma forse che quelle stabilite oggidì nelle nostre Accademie per ammaestrare nell'architettura elementare non sono bastevole preparamento alla superiore? Sgraziatamente no. L'istruzione grafica sul modo di comporre le sagome secondo i differenti stili, di sezionarle secondo la postura loro relativamente agli angoli murali; lo studio e lo sviluppo sulla forma e sulla costruzione delle volte, de' piedritti, delle scale, dei tetti, e, in fine, di ogni parte spettante all'organismo degli edificj, non vi si danno che incompletamente in quella scuola, tuttochè vi sia una sezione consecrata unicamente agli

esercizj elementari. La colpa, m'affretto a dirlo, non è, il più delle volte, de' maestri, sì invece dell'ordinamento accademico che manda entro una scuola d'architettura chi non sa neppure squadrare la carta.

Ora, salvo il caso che gli alunni non abbiano soluto bene il corso degli Istituti tecnici, come potrà un professore d'architettura superiore istruire scolari che abbiano avuto nella elementare sì povero insegnamento? Non gli restano che due partiti: o farsi lui stesso insegnante degli elementi, a fine di riparare al notato difetto, e in tal caso impiega ad istruire nel abbicci, il tempo che dovrebbe destinare a ben più importanti ammaestramenti; ovvero salire alle sublimi sfere dell'architettura, colla sicurezza di essere poco capito, e quindi di riuscire di poco profitto agli alunni.

Io conosco, in alcune Accademie, professori d'architettura superiore che pel loro talento artistico e didattico meritano alta considerazione: ma che importa? Il loro insegnamento non dà frutto corrispondente per le cause già dette.

Essendo dunque difficilissimo il poter, per ora, rendere proficue, entro alle Accademie, buone scuole d'architettura superiore, è da cercare di ricomporre alla meglio le elementari, perchè le si facessero almeno preparatorie. Ecco come mi parrebbe conveniente sistemarle.

Innanzitutto, non vi si accolgano se non alunni, i quali abbiano sciolto bene il corso di disegno prescritto pegli Istituti tecnici, e se ne ottenga prova irrefragabile a mezzo di un esame severo. A questa esigenza si aggiunga l'altra, che lo scolare sappia disegnare correttamente, se non altro, una testa, traendola da esemplari in gesso.

L'insegnamento poi da impartirsi nella ricordata scuola, si componga dei seguenti corsi, valendosi al caso di due maestri, se uno non basta:

a) Un corso di prospettiva applicata direttamente all'architettura, in cui venga svolta la teoria delle ombre;

b) Un corso di ornato architettonico da applicarsi egualmente a parti architettoniche determinate; e in questo si facciano trattare al giovane tutti gli stili ornamentali, traendone gli esempj da rilievi in gesso;

c) Un corso di disegno assonometrico, ma destinato specialmente allo sviluppo di modanature architettoniche, sì parziali che unite, a fine di farne conoscere gli effetti di rilievo, anche senza sottoporle alla prospettiva concorrente.

Compimento a questi studj elementari dovrebbero essere molti esercizj diligentissimi di disegno architettonico nella sua più lata significazione: perciò, tutte le maniere migliori di tracciare, sì a penna da scrivere che in acquerello, non solo la parte murale e decorativa degli edificj, ma eziandio gli sviluppi di quelle che diconsi accessorie, quali i serramenti delle porte e delle finestre, le pompe per alzar l'acqua, i sistèmi varj di riscaldamento ecc. ecc. Ho già detto, toccando degli studj architettonici che avrebbonsi a fare negli Istituti tecnici, come i Tedeschi sieno maestri in codesti modi di tracciamento, e come, di tal guisa operando, riducano i lor progetti d'architettura così compiti da poterli affidare agli esecutori senza paura che cadano in errore. Qual differenza fra questi progetti e quelli che escono dalle mani di moltissimi fra i nostri odierni Vitruvj!! Mi si dirà, che, richiedendo io simili sviluppi nella istruzione elementare d'architettura da me esposti nella prima Parte, non ci sarebbe bisogno di farli replicar qui: sta bene; ma si pensi che nel tirocinio del corso tecnico, così fatti lavori si possono soltanto dimostrare, per così dire, in embrione, e nella scuola accademica invece si avrebbero a voler condotti colla massima perfezione.

Concederei al maestro di iniziare i suoi discepoli in

qualche composizione architettonica, ma di piccola rilevanza, chè al grandioso comporre non possono essere ancora maturi. Si avverta poi di far delineare simili composizioncelle in guisa da farvi apparire tanto le varie maniere di costruzione come le parti ornamentali, sì che ne escano riuniti tutti i modi di delineamento sì lineare che acquerellato, insegnati precedentemente.

Intramezzerei così fatto insegnamento con esercizi grafici di misurazione su qualche edificio di buono stile, chiedendo agli allievi disegni diligenti all'acquerello colorato, almeno delle parti più importanti.

Ad avviso mio, non sarebbe da estendere di più l'istruzione architettonica entro le Accademie, perchè, in effetto, mancano de' mezzi opportuni a formare il vero architetto. Ci fosse pure un istruttore di grande levatura, ci fossero i libri necessarj ove si vedessero finitamente riprodotti gli edificj più degni di studio, ancora mancherebbero i due elementi indispensabili a riuscire valente nell'arte della sesta, il scientifico ed il pratico.

Ma dove poi queste due pietre angolari dell'alta istruzione architettonica potranno venir mostrate? Dove riceverà il giovane architetto le cognizioni di fisica, di geologia, di matematica che gli sono indispensabili all'esercizio dell'arte? Ove imparerà egli a calcolare scientificamente e praticamente la resistenza dei materiali, e le lor qualità in relazione all'uso ed al prezzo? Potrà egli esaminare grandi opere murali in costruzione per impraticarsi dei sistemi migliori nell'edificare, tanto ai giorni nostri perfezionati? Dove potrà, in una parola, studiare l'architettura nei suoi rapporti costruttivi ed estetici cogli usi della civiltà presente, così privati che pubblici, sì consoni alle agiatezze sibaritiche del ricco, come alla febbrile operosità delle industrie?

La grande estensione di simili studj e l'importanza loro grandissima nella carriera architettonica, mi fanno pensare che sia necessario raccoglierne compiuto l'insegnamento entro un istituto centrale in cui tutto quanto è relativo all'istruzione dell'architettura civile trovasse posto, sì che ne uscisse una specie di Politecnico educativo di questa prima fra le arti, ove si accogliessero coloro che avessero percorso lodevolmente i ricordati studj di preparazione entro un'Accademia.

Desidero venga presto il giorno nel quale chi ha il debito di regolare la pubblica istruzione, s'avveda di quanto vantaggio sarebbe all'arte tanto abbattuta della sesta la istituzione del rammentato Politecnico, ed abbia poi il coraggio di proporla al Parlamento, anche a costo di dover sopprimere qualche cattedra accademica d'architettura scarsissima di alunni. Che se questo coraggio gli mancasse, abbia almeno l'altro di modificare lo insegnamento destinato agli ingegneri-architetti: perchè, così com'è, impedisce ogni istruzione di buona architettura, e finirà a lasciar le scuole accademiche ove si tratta simile disciplina, perfettamente senza scolari.

Sarebbe uscire dal mio argomento, se quì mi facessi a spiegar le cause di questo bruttissimo effetto; ma se il lettore avesse desiderio di conoscerle, non ha che a leggere una mia memoria pubblicata l'anno scorso negli Atti del R. Istituto Veneto, memoria nella quale svolsi ampiamente così fatte dolorose cause (1).

(1) Porta il titolo: *Di un migliore avviamento necessario agli insegnamenti pubblici dell'architettura in Italia*. Sta nella Serie III, Vol. XVI, degli Atti del predetto Istituto.



VI.

ALTRE SCUOLE.

IN VIGORE NELLE ACCADEMIE

Alle fin quì accennate limiterei le scuole preparatorie in una Accademia se si dovesse fondarne una a nuovo; ma quando si avesse a regolarne le già sussistenti, le quali, in forza de' loro statuti organici, contengono molte più scuole che non le indicate da me, quelle non vorrei abolite, almeno per ora. Gli è vero, che anche nelle rispettive discipline esse scuole danno insegnamenti cui potrebbero bastare le preparatorie delle quali tenni discorso: gli è vero altresì, che una fra queste ammaestra in un ramo d'arte a cui oggidì pochissimi si dedicano. Malgrado ciò, tali scuole sarebbero da assestarsi in modo che le riuscissero e collegamento alle preparatorie, ed insieme buon avviamento alle branche dell'arte da esse rappresentate.

Codeste scuole son quattro, cioè: 1. d'incisione in rame; 2. di prospettiva; 3. di paesaggio; 4. di storia dell'arte. Vediamo ora il partito che potrebbe trarsi da ciascheduna.

1. Scuola d'incisione in rame. — Questa, a dir vero, presenta maggiori difficoltà delle altre consorelle ad essere ridotta utile. I tempi le sono avversi. E come no, se molteplici mezzi riproduttori delle opère d'arte surrogarono l'intaglio in rame, e se i medesimi suoi laboriosi e dispendiosi prodotti, quando ripetuti dalla fotografia (e come impedirlo?), fanno lo stesso effetto della stampa originale, e costano una miseria? Se verrà il

giorno, che la luce, ridotta com'è pittrice, riesca a ritrarre i dipinti colla stessa loro gradazione di toni e di chiaro-scuro, nessuno ricercherà più le incisioni cavate da quelli, perchè anche le più perfette non saranno mai in grado di diventarne il *fac-simile* come una positiva fotografica.

Quale partito trarre dunque dai maestri d'incisione in rame nelle Accademie che pur ne contano alcuni di abilissimi? Imporre ad essi lo insegnamento, è, materialmente, impossibile, perchè mancano gli scolari. Chi può oggi mettersi in capo di guadagnar da vivere esercitando quest'arte abbandonata dal pubblico e quasi dagli stessi raccoglitori di stampe?

Per trarre un qualche vantaggio dagli abili professori di tal disciplina che or fanno figura di superfluo nelle Accademie, non ci sarebbe, ad avviso mio, che un modo: ordinare che traducessero in disegno, dai migliori dipinti antichi di puro stile, e teste e mani e pezzi di drapperia, e li incidessero alla mezza-macchia, affinchè servissero da primi esemplari a que' giovani che esordiscono nella scuola degli elementi di figura. Ho già detto come io pensi non esservi altrimenti bisogno di far cominciare da copie sulle stampe, quegli che bene addestrato negli studj prescritti nella prima Parte di questo libro, sarà già abile per disegnare dal rilievo. Però, ripeto ciò che già esposi allora, nol crederei tempo sprecato, almeno pei manco avanzati; e di più servirebbe loro per apprendere il metodo della mezza-macchia tanto necessario all'artista (1).

(1) Quando ci avesse ad essere una scuola d'intaglio entro un'Accademia, vorrei quella di silografia: chiamiamola arte, chiamiamola industria, è un bisogno imperioso del tempo nostro. Fu dunque lodevole consiglio quello d'introdurne lo insegnamento nell'Accademia di Torino e nell'Istituto di Belle Arti di Napoli.

2. Scuola di prospettiva. — Ho già espressa l'opinione che la elementare abbiasi ad insegnare contemporaneamente allo studio primordiale degli elementi di figura e di ornato. Per conseguenza, le regole rudimentali non v'è più bisogno di darle nella scuola, che, secondo gli statuti accademici, viene sola destinata alla istruzione di prospettiva. Essa scuola dunque non potrebbe servire che per esercizj pratici di prospettiva architettonica, buoni per gli architetti, pei vedutisti e pegli scenografi. E questo indirizzo io credo bisognerebbe darle, affinchè la riuscisse di vera utilità. Specialmente la istruzione di scenografia dovrebbe essere il principale suo còmpito; sennonchè il teatro, divenuto ora delizia di poveri e di ricchi, domanda nelle scene, particolarmente delle grandi opere in musica, una perfezione rispondente al lusso de' vestiarj e di ciò che, con infranciosato modo, chiamasi *messa in scena*.

Oggidì abbiamo, è vero, qua e colà, qualche buon scenografo, ma tutti sono il prodotto più della pratica che della grammatica. E ciò va bene rispetto all'effetto scenico, perchè que' brav' uomini conoscono tutti gli artificj per ottenerlo; ma quando siamo allo stile degli edificj rappresentati, e alle parziali forme loro, di rado troviamo qualche cosa che risponda all'epoca ed al sito in cui supponesi avvenuto il soggetto dello spettacolo. E perchè? perchè manca l'istruzione necessaria di architettura e del carattere decorativo che s'attaglia agli edificj spettanti a differenti secoli e regioni. In questo stato di cose un po' di grammatica parmi non sarebbe male insegnarla. E la scuola di cui parlo dovrebbe darne le regole relative. Per ciò mi piacerebbe che essa fosse rivolta ad ammaestrare nella composizione di scene architettoniche su tutti gli stili, non escluso il barocco, che ai

larghi effetti di linea e di chiaroscuro si presta mirabilmente.

Nè l'esercizio pratico dovrebbe mancare; quindi sarebbe opportuno che al maestro, il quale avrebbe ad essere un valente scenografo, fosse dato l'incarico di fornir di scene qualche teatro, coll'obbligo di impiegarvi i più progrediti de' suoi scolari affinchè ad essi diventassero famigliari i magisteri della tempera e quelli delle tinte e toni convenzionali, che veduti di giorno pajono imbratti, e invece di notte, al lume della scena, illudente verità.

A questa scuola sarebbero pur da inviare gli alunni dello stabilimento che intendono ad indirizzarsi alla pittura storica o sacra, perchè v'imparassero quello che pochi anche de' provetti sanno: cioè l'arte di ben disporre secondo la prospettiva le loro figure e i fondi su cui queste devono campeggiare.

3. Scuola di paesaggio. — Chi la pensasse come quei colossi della pittura, che furono Leonardo Da Vinci, Tiziano, Rubens, o come il vivente pittore tedesco Lessing, valentissimo del pari e nella pittura storica e nel paesaggio, troverebbe inutilissima la scuola mentovata entro uno stabilimento d'istruzione artistica. Essi, che hanno dimostrato, e cogli scritti e colle opere, dover il pittore essere universale, ed acquistare questa potenza di universalità dagli studj più elevati dell'arte, direbbero alle Accademie: preparate i vostri alunni a disegnare e a dipinger bene dall'uomo vivo, istruiteli nella prospettiva e nel chiaroscuro, e daretè loro quanti ammaestramenti abbisognano per diventare abili paesaggisti, se vorranno. Non avranno che a mutar d'esemplare, incontrando meno difficoltà a ricopiarlo, perchè composto di forme immobili, e tanto varie da permettere quella

libertà d'interpretazione che non può essere consentita a chi riproduce l'immagine umana.

Ciò può tenersi vero in massima, anzi lo fu di certo nel passato quando chi metteasi all'arte imparava a trattarne bene tutti i suoi rami; ma non è egualmente vero ai giorni nostri per due ragioni: il separatismo cioè introdottosi nella istruzione di ciascuno di que' rami, e l'alto punto di perfezione che toccò il paesaggio specialmente in Germania, ove or sono paesisti da pareggiare i celebri fioriti nelle Fiandre ed in Olanda nel secolo XVII. Oggidì coltivano il paesaggio, e con non poca abilità, giovani che non avrebbero nè l'attitudine nè il tempo per educarsi alle arti maggiori. Giova dunque che nelle Accademie, poichè ci sono, si mantenga aperta una scuola ove questi ingegni secondarj, ma pure nobilissimi, possano apprendere come si riproduce o si immagina la natura campestre, la montanina e la marinesca.

Per altro, come adesso procedono ora codeste scuole entro le Accademie, non offrono i vantaggi che pur sarebbero in grado di dare. Convien togliere molte, più negligenze che errori, già da pezza radicate là dentro, e principalissima quella di accettarvi giovani digiuni del buon disegno di figura e ignari affatto della prospettiva. No; è proprio necessario volerli istruiti a dovere nelle prefate due parti: se no, potranno diventar forse passabili coloritori di alberi, di sassi, di monti, di acque, ma non ne saprebbero caratterizzarne le singole forme; nè, fra le altre cose, improntare bene uomini ed animali, a guisa di *macchietta*.

Se il levare il riferito peccato di incuranza è importante, lo è molto più il toglierne un altro imputabile non già ai maestri, ma al Governo che nega i fondi all'uopo. Alludo a quel volere l'insegnamento entro le grotte ci-

merie d'uno stanzone, anzichè largire un qualche migliajo di lire all'anno, affinchè i precettori si portino nei siti ov'è più pittoresca natura per mostrare ai giovani come la debbano rappresentare. Sia pur abilissimo il maestro (e di abili ve n'ha parecchi), sia pure Troyon ed Achenback, cosa deve insegnare a' suoi scolari fra le quattro uggiose mura di una sala, all'infuori dei primi elementi da buone litografie, o di qualche copia da un paesaggio colorato da mano maestra? Può bastar così poco per formare un paesista? Oh! no di certo, il sodo, l'efficace ammaestramento del paesaggio deve farsi sul vero; e sul vero si formarono i grandi paesaggisti del giorno. Qualche Accademia che ha il privilegio di larga dotazione, ha riparato da sè alle taccagnerie ministeriali; ma le più, perchè lasciate troppo corte a pecunia, son costrette allo sterile desiderio.

4. Scuola di storia dell'arte. — Questa, che pure è stabilita in ognuna delle Accademie maggiori, apparisce la meno attagliata ad un insegnamento soltanto preparatorio, perocchè, ben lungi dall'essere iniziativa ad altri studj, dovrebbe costituirne il compimento. S'aggiunga, ch'essa, di sua natura, è obbligata ad elevarsi di molto col ragionamento e colla critica storica per poter dar ragione dei monumenti che sorsero nelle varie età dei popoli. Ciò rende, di conseguenza, necessaria negli alunni ai quali si indirizza il professore, una non scarsa cultura letteraria; se no, non lo capirebbero. Sgraziatamente, simile cultura è troppo spesso allo stato di zero nei giovani che entrano nelle Accademie, appunto perchè nelle più sono accettati se anche sanno appena leggere e scrivere. Ond'è che sino al giorno in cui il Governo non fissi negli statuti la legge, che quegli il quale vuole entrare nelle Accademie, possieda sode co-

gnizioni e di lettere e di storia, la prefata scuola sarà agli scolari accademici di pochissimo profitto, per non dir nullo, tuttochè condotta con senno e senso pratico dall'insegnante.

Malgrado ciò son d'avviso, che questo insegnante (specialmente se uno fra i valentuomini chiamati a tale ufficio) potrebbe destare nel suo inerudito uditorio, se non altro, un'utile curiosità, quando, lasciata da parte ogni disquisizione estetica, dicesse le sue lezioni sul procedimento dell'arte, circondandosi da intagli e fotografie che ne dimostrassero i monumenti su cui egli ferma il discorso. Affinchè poi l'essenziale di simili lezioni rimanesse impresso nella mente dei giovani, dovrebbero sotto ognuna di tali incisioni o fotografie scrivere, in un cartellino, e la data del monumento, e lo stile a cui appartiene, e l'autore che lo eseguì, se l'autore si conosce, se no la scuola, e finalmente (usando formule abbreviatissime di convenzione) i pregi e i difetti principali. Così commentate, le riferite riproduzioni di opere famose dovrebbero rimanere sempre esposte nella sala destinata alla scuola, perocchè di tal guisa sarebbero d'istruzione continua all'intelletto ed all'occhio, tanto degli alunni che degli artisti provetti. L'artista, anche rispetto alla coltura intellettuale, bisogna educarlo coi mezzi collegati alla sua professione, cioè colle immagini: e mille esperienze ce lo confermano. È dunque da concludere che l'ora esaminato insegnamento, al paro degli altri, ha bisogno di esempj visibili, per dare il frutto che la parola non potrebbe a sufficienza, specialmente sopra intelligenze impreparate.

E appunto l'abbondanza di questi esempj avrebbe ad essere la condizione *sine qua non* delle Accademie artistiche, anche tramutate in scuole preparatorie. Laonde

son di parere che ognuna di tali Accademie dovrebbe avere:

a) una galleria di quadri in cui fossero bene rappresentate tutte le scuole celebri, almeno italiane;

b) una sala nella quale stessero scelti getti in gesso tratti dalle più belle statue in marmo ed in bronzo, spettanti all' antichità classica e alla medievale, con qualche esempio anche dei tempi moderni, quando di opere veramente pregevoli;

c) un guardaroba copiosamente fornito delle vesti più in uso nella età greca, nella romana e in quella corrente dal nono al decimosesto secolo; e ciò allo scopo che non solo gli alunni, ma anche gli artisti del paese, potessero esercitarsi negli studj dal modello naturale vestito, traendone disegni o bozzetti a colore;

d) una biblioteca, ricca dei migliori libri d'arte sì italiani che stranieri, specialmente tra quelli in cui i capolavori artistici sono illustrati con buone tavole. Di tale biblioteca potrebbe essere custode il professore di storia dell'arte, il quale così sarebbe posto in grado di fornire agli alunni ed agli artisti nozioni archeologiche e storiche relative alle loro invenzioni;

e) una raccolta di fotografie la quale portasse ben spiccate le immagini degli oggetti d'arte più degni di studio, sì relativamente alle tre arti maggiori, come alle minori destinate alle industrie ornative.



VII.

CONSIDERAZIONI FINALI



Eccomi al fine di una fatica che se avesse a valutarsi alla stregua del tempo che la mi costa, dovrei reputare non inutile. Malgrado però le mendaci lenti dell'amor proprio, mi si affaccia un'objezione che se fosse giusta, confinerebbe questo povero libro nel vaporoso regno delle utopie, senza neppur la speranza che venisse tolto dallo sconsolato esilio, per virtù della nota sentenza, essere l'utopia dell'oggi la verità del domani. — Eccola questa objezione.

Molti, anche dei più inclinati alle mie idee, diranno, che, essendo provato tornar preferibile, eziandio negli insegnamenti dell'arte, il metodo pratico al teoretico, ed essendo del pari provato che solo dal fare deriva l'indirizzo sicuro al far bene, sarà impossibile riuscire a questo colle semplici scuole preparatorie da me proposte, perchè non guidanti ad esercizj pratici sulle tecniche dell'arte e sulla composizione. Posso essermi ingannato nel modo, ma mi pare di aver dimostrato, che quanto a pratiche tecniche, io ne consiglio ben di più in alcuni rami, che non sieno quelle monche date dalle Accademie, non per mancanza di volontà o di abilità de' maestri, ma di tempo; e quanto ad invenzione e a composizione, non è negli Istituti educativi che possano trovarsi le occasioni e gli incitamenti a svariata fecondità: solo fuori della scuola, nel contatto cogli uomini e cogli aspetti

infiniti della creazione, può l'artista rinvenire le prime ed i secondi. E, d'altra parte, invenzione e composizione sono figlie di quell'arcana potenza, che, al dire del sommo da cui ci vennero i migliori insegnamenti sull'arte, *non s'insegna a chi natura nol concede*.

Nè con questo intendo dire, che a quello cui natura tanto concesse, non giovi mettersi alle pratiche presso buon maestro, e da lui aver consigli sui prodotti del proprio intelletto: al contrario, nulla anzi stimo aiutare meglio le già iniziate abilità della mano e le forze latenti dell'immaginativa. Ed è per questo che se io fossi Governo, darei premj, e non scarsi, a quegli artisti provetti, di riconosciuta valentia, che accogliessero nelle loro officine giovani d'alto ingegno, bene istruiti dalle riferite scuole preparatorie, e li guidassero alla pratica, facendoli loro ajuti, o, per valermi del bel vocabolo usato a designarli dal Vasari, loro *creati*.

Subito che tali artisti fossero giunti a procurare tanto vantaggio, vorrei che il Governo aggiungesse al premio un allogamento decoroso, il quale, preparato e nel concetto e nei particolari dal maestro, fosse poi eseguito dai giovani a lui affidati. Per tal modo ci accosteremmo alla via tenuta dai nostri maestri insigni del passato, che, disposta con cartoni e disegni l'opera, la davano ad eseguire a quei loro creati, accomodando poi colla lor mano il men buono. Così ne uscivano artisti spesso migliori dei medesimi lor maestri, che, mantenendo le buone tradizioni, formavano quelle scuole famose onde raccogliemmo tanta messe di gloria. — Nè si dica che ciò è impossibile adesso, perchè bastano ad attestare il contrario, a Parigi le pitture di S. Vincenzo di Paola, a Spira quelle della Cattedrale, a Monaco le altre che accerchiano la nave mediana della Basilica di S. Bonifacio. Tutte queste

e molte più che potrei citare, vennero predisposte da pittori di elevato merito, e condotte dai loro discepoli (1).

La fama che incoronò de' suoi allori i rammentati dipinti, testimifica che lo stesso potrebbe tentarsi da noi con qualche speranza di buon esito, perchè se veri capi-scuola non abbiamo (e la colpa è tutta nostra, chè non demmo a ciò l'occasione), abbiamo per altro pittori stimabili, che potrebbero, in breve tempo, rinnovare onorevolmente i citati esempj stranieri. Ove trattano in sì lodato modo il pennello Domenico Morelli, Stefano Ussi, Federico Maldarelli, Giuseppe Bertini, ed altri parecchi, non è da aver paura che fallisse il citato divisamento. Ne son prova anche da noi, le opere, pure lodatissime dagli stranieri, di alcuni nostri celebri statuarj, nelle quali v'è del maestro poco più che il concetto e il modello, il restante è lavoro dei discepoli.

Ogni istituzione ha bisogno di ordinamenti per non cadere nell'anarchia, e perciò dovrei quì esporre, almeno in abbozzo, lo Statuto ed il Regolamento che io stimerei più adatti ad un'Accademia assestata alla mia maniera. Li avevo anzi preparati ambidue, ma fui rattenuto dal pubblicarli, riflettendo che se mai i principj e le massime svolte in questo libro non fossero accettate dagli intelligenti, avrei fatto la figura del famigerato re di Corsica Teodoro, collo sciorinare codici e normali per una istituzione posata sul falso. Che se poi la non fosse tale, se il mio sistema avesse probabilità di attecchire, allora m'impegno di dar fuori il ricordato Statuto coll'annesso Regolamento, l'uno e l'altro, giusta il parer mio, opportuni a mettere in atto gli ammaestramenti

(1) Questi pittori furono a Parigi Flandrin, a Spira Schraudolph, a Monaco Hess.

di cui ho tenuto discorso in questa seconda Parte. Del resto, per quanto non si possa far senza di simili forme ordinative, non è tuttavia men vero non essere altrimenti colle medesime che sia dato assicurare il buon esito di una istituzione educativa, sì invece coi sodi principj e cogli uomini. Ci sieno gli uni e gli altri, il resto va da sè.

Rimarrebbe da esaminare, se, accettata la riforma che io propugnai, fossero da conservare tutte le dodici Accademie ora a carico dello Stato. Ho già detto su di ciò il mio parere in altro scritto (1), ove addussi le ragioni per cui io crederei che quattro sole di tali Accademie bastassero, quando poste in città di primo ordine e fornite di tutto quanto può meglio giovare all'istruzione dell'arte. Ora, perchè queste non vivessero la vita del tisico, ci vorrebbero centomila lire annue per ciascheduna; il che importerebbe ogni anno, per tutte quattro, il dispendio di lire quattrocentomila. Laonde, sul milione circa che adesso costano le dodici, ci sarebbe annualmente un risparmio di lire seicentomila. Non è poco davvero quando si pensa come potrebbesi rivolgere così cospicua somma a ben maggiori profitti dell'arte che non sia il mantenere tante Accademie, le più poco utili, dato anche fossero fior di roba per lo insegnamento, perocchè in molte scarseggiano gli scolari. Quando un Governo non dà a profitto dell'arte che lo sterile piagnucolio del suo pitocco bilancio, ha l'obbligo di risparmiare quanto per lo stesso titolo concede a stabilimenti inutili e moralmente e materialmente. Se non fosse fra

(1) *L'insegnamento artistico nelle Accademie ecc.* Padova, 1869, in 8°. Veggasi su quest'argomento il brioso opuscolino del prof. Camillo Boito col titolo - *Provvedimenti sulle arti belle*: Milano 1870. - Vi si contengono riflessioni e proposte assai giudiziose.

le mille ipocrisie del tempo nostro il dichiararsi i lacchè della pubblica opinione, salvo a non badarci poi mai, essa avrebbe già condotto i governanti a prendere la predetta misura: tanto è nel parere dei più che le Accademie di belle arti son troppe nella penisola.

Che Dio e la buona stella d'Italia non abbiano a porre sul seggio della pubblica istruzione un ministro, il quale veda l'opportunità d'una deliberazione reclamata dal senso comune e dall'amore non bugiardo dell'arte?



APPENDICE

SULLE

DIMENSIONI DEI DISEGNI DAL VERO

SECONDO LA RAGIONE PROSPETTICA

(V. Tav. N. XII)

Quando (ed è già molto tempo) io fermai il difficile proposito d'indagare i metodi d'educazione artistica dei grandi antichi, da cui ne vennero le immortali loro opere, e quindi di contrapporvi i moderni, per conoscere, se m'era possibile, quali fossero da preferirsi, mi venne in pensiero di sorprendere, di certa guisa, quei sommi uomini in quelle pagine più intime, a cui affidavano i primi loro studj cavati dal vero. Perciò mi portai ad osservare quanti più disegni originali a matita, ad acquerello, od a penna, appartenenti all'età auree della pittura, mi fu dato di rinvenire. Esaminaï diligentemente moltissimi di quelli preziosi posseduti dalla Galleria degli Ufficj in Firenze. Vidi e feci annotazioni su buon numero dei migliori raccolti nel Louvre a Parigi, che sommano a circa 1300. Ammirai i rarissimi che furono dell'arciduca Carlo a Vienna, e gli altri della pinacoteca di Monaco; senza dire di moltissimi chiusi in raccolte private d'Italia e d'oltramonte, e di quelli veramente insigni che possiede l'Accademia veneta.

In tanto gran numero di studj dal naturale che stavano fra simili disegni, un fatto costante mi destò gran maraviglia, e fu di trovare tutti quelli delle migliori epoche

dell'arte, cavati o dal modello intero, o dalle estremità, o dalle pieghe, in dimensioni assai più piccole delle comuni che sogliamo usare noi moderni. I *nudi*, p. e., detti volgarmente *accademie*, non giungono ai 30 centimetri, o li oltrepassano di poco (1): le mani, disegnate separatamente, non sono, di solito, più di due pollici (Cm. 6); le teste stanno fra i 12 e i 16 centimetri.

Io, avvezzo fino allora a disegnare il nudo in gran fogli di carta reale, e fino nelle dimensioni del vero, rimasi attonito di tale singolarità, e la credetti (lo confesso) un delirio di que' brav' uomini. Possibile (dicevo tra me) che tanti sommi, i quali sapevano da senno far l'arte grandiosa, e darci vaste composizioni disegnate con mirabile correzione e larghezza di masse, non cercassero di avvezzarsi al grandioso, cominciando dall'eseguire in grande sin da' primi anni? (Tanto allora la mente, intenebrata da pregiudizj, confondeva il *grandioso* col *grande*). Possibile, dicevo, che da que' fantoccini così piccoletti imparassero quel disegno così largo, così nobile, così severo, che, da secoli, noi moderni invidiamo invano? — Raddoppiai le mie ricerche, per rinvenire studj di maggior dimensione, ma inutilmente. Se ve ne erano di più grandi, appartenevano alle età dei Caracci, o a quelle della compiuta decadenza. Dovetti poi convincermi che queste, da me chiamate allora meschinità, aveano veramente servito a formare i cartoni ed i quadri, perocchè vidi parecchi di quei piccoli nudini, coperti da una graticola numerata: segno evidente come fossero stati trasportati più in grande.

Pensai e ripensai alla causa di questa che a me pareva singolare stranezza, e quasi stavo per buttarla tutta sulla coscienza di quegli uomini insigni; quando, un giorno, vedendo un amico mio non uscirne a metter

bene in *insieme* una figura ch'egli andava traendo dal modello vivo, lo consigliai a consultare questo di nuovo col mezzo del vetro raccomandato da Leonardo da Vinci, ne' suoi precetti: mezzo, che obbliga, e quei dell'arte lo sanno, a disegnare una figura intera assai piccola. L'*insieme* uscì in fatti giustissimo, e l'amico fu contento; ma io fui a cento doppj più contento di lui, perchè mi balenò alla mente la ragione che guidava gli antichi a copiare il modello vivo in piccole dimensioni, anzichè nelle nostre grandissime. — Eccola, secondo ch'io penso, questa ragione.

Gli antichi, studiosissimi com'erano della prospettiva (parlo degli ultimi quattrocentisti, fra i quali siede principe Raffaello), s'avvidero che per cavare prontamente lo *insieme* giusto (parte essenzialissima del buon disegno) è necessario poterlo foggare in tale grandezza, che non solo possa rapidamente delinearsi, ma che si conformi alle dimensioni dell'immagine prospettica, come essa descrivesi sul taglio del *cono visuale*, al punto in cui la mano dell'artista tiene la cartella da disegno. Senza questo sarebbe necessario, ch'egli, l'artista, spostasse il punto della veduta più volte per uno stesso *insieme*, e quindi fosse impedito di tutto abbracciarlo col l'occhio, ovvero che disegnasse lo *insieme* fermando la matita sud una canna lunga, in modo da giungere fino a quel punto in cui il nudo potrebbe apparire grande sulla sezione della piramide visiva.

Chiunque s'intenda un poco di prospettiva, ben sa ch'essa, scientificamente parlando, non è se non un piano intersecante la massa dei raggi luminosi, che partono dai punti estremi d'un oggetto, e sono concorrenti al centro dell'occhio. — Se si descriva sull'accennato piano la intersezione dei ricordati raggi, questa darà la *prospet-*

tiva dell'oggetto medesimo; e tale prospettiva si dirà *lineare* perchè determina le linee estreme circoscriventi l'oggetto indicato. — Ora, se tolgasi l'oggetto, rimarrà tuttavia la sezione, dalla quale partiranno colla stessa disposizione di prima i raggi luminosi, concorrenti all'occhio, ed interposti fra il piano e l'occhio stesso. La sensazione adunque che proverà l'osservatore, sarà la medesima, come se avesse l'oggetto dinanzi, ogni qual volta sia esattamente descritta e rappresentata la detta sezione. Laonde è stretto obbligo del pittore che vuol dare immagine precisa del suo modello, il rappresentare colla massima esattezza le linee circoscriventi una tale intersezione. Ma per far questo c'è bisogno di due cose: la prima che il punto di veduta sia fisso; la seconda che la grandezza dell'immagine sia quale sarebbe, se la intersezione della piramide visuale fosse al punto ove tiene la cartella il disegnatore. Se il punto di vista viene alterato, si muta l'angolo al vertice di essa piramide, quindi si mutano le relazioni fra il piano intersecante e l'occhio, sicchè ne rimangono spostati tutt'i punti di prospettiva attraversanti il piano e correnti all'occhio. Se l'intersezione poi non fosse al punto in cui tiene la cartella l'artista, questi sarebbe forzato a disegnare con una peritica. Non potendosi ammettere nè l'una nè l'altra di queste cose, e di più non essendo possibile il disegnare dal vero un nudo compiuto in grandi dimensioni, senza che l'una o l'altra d'esse avvenga, ne esce di conseguenza che il copiare il nudo in dimensioni molto maggiori di quelle volute dalla esposta legge prospettica, sia un porlo deliberatamente fuori di prospettiva, e quindi sbagliarne lo insieme.

Resta a fissarsi quali debbano essere queste dimensioni del modello sull'immagine prospettica. E per giun-

gere alla soluzione di simile quesito, convien fissare quale distanza debba correre dall'occhio alla maggior dimensione dell'oggetto, e perciò quale angolo debba avere il cono visuale affinchè l'occhio possa abbracciare quella maggior dimensione. Leonardo diede intorno a ciò il seguente precetto (2): *Quando hai a ritrarre dal naturale, sta lontano tre volte la grandezza della cosa che tu ritrai*; e disse l'esatta verità, perocchè non è possibile abbracciare tutto un oggetto nella sua *grandezza* (cioè nella sua maggior dimensione) senza distarvi *tre volte* da questa medesima dimensione.

Ammesso ciò, ne viene, che tre distanze da questa costituiscano un cono visuale il cui angolo sia dai 19 ai 20 gradi circa. E in effetto, guardando la detta maggior dimensione da quest'angolo, ne risultano tre spazj o distanze eguali ad essa. Ne esce quindi l'altra conseguenza, che il punto chiamato in prospettiva, *della distanza*, non possa essere collocato più vicino di tre distanze dalla grandezza maggiore dell'oggetto; e che un terzo della distanza fra l'occhio e la tavoletta del disegnatore, sia la dimensione giusta che deve prendere il disegno. D'ordinario questa tavoletta dista dall'occhio circa 60 centimetri, dunque il disegno non potrà superare i Cm. 20 a 25, ammettendo anche che i piccoli moti dell'occhio non valgano ad impedire una maggior grandezza, senza perdere la direzione del cono visuale. A fine di far comprendere meglio questo ragionamento, aggiungo una dimostrazione del fatto, corredandola di opportuna Tavola (V. la Tavola XII, e la relativa spiegazione a pag. 291).

L'acuta mente di Leonardo s'accorse di tutto questo, allorchè in altro de' suoi precetti consigliava al pittore di ritrarre il vero *sul vetro* (3), questo ponendo fra l'oc-

chio e la cosa che si vuol ritrarre. Tanto poi gli premeva che in simile esercizio (il quale fa uscire una figura in dimensioni assai piccole) il punto di prospettiva non fosse menomamente alterato, che aggiunse, rivolgendosi all'artista: *ferma la testa con un istromento in modo che la non possi mover punto. Di poi serra e cuoprìti un occhio, e col pennello o con il lapis segna sul vetro quello che di là appare.* — Nè punto stimava che simile esercizio fosse cosa di poco momento, o dovesse farsi pel solo contorno, imperocchè compì il suo precetto dicendo: *poi lucida con la carta tal vetro, e spolverizzandola sopra una carta buona, dipingila se ti piace, usando bene di poi la prospettiva aerea.*

Leonardo era così fattamente persuaso che dall'enunciato metodo fosse da ritrarsi grande utilità per l'insieme del nudo, che segnò nelle dimensioni volute dal taglio del cono prospettico, quel suo famoso disegno che possiede l'Accademia veneta, in cui stanno scritte di sua mano le proporzioni tutte del corpo umano (4). E sì che trattandosi di proporzioni anche minime, pareva più vantaggioso il delineare quella figura alquanto grandicella. Ma il sommo uomo avvisò di sacrificare piuttosto la chiarezza che non le ragioni della prospettiva. E che questa importantissima disciplina volesse poi sempre rispettata Leonardo negli studj dal vero, ce lo prova nell'altro precetto ove consiglia di consultare quanto più si può la natura (pag. 67). — *Fa acconciare (dic'egli) uomini vestiti o nudi, nel modo che in sull'opera hai ordinato, e fa che per misura e grandezza sottoposta alla prospettiva non passi niente dell'opera che bene non sia considerata dalla ragione e dagli effetti naturali.* — Se dunque gli studj del vero doveano essere, secondo Leonardo, in *misura e grandezza prospettica*, e la prospet-

tiva, come abbiain veduto, li fa apparir piccoli sul taglio del cono visuale, ne viene ch'egli prescrivesse lo adempimento della ricordata regola come uno de' fondamenti dell'arte.

Si potrebbe oppormi: - voi asserite che non si dà prospettiva esatta se non sotto un angolo di 19 in 20 gradi ed a tre distanze; ma, invece, si può fare del pari esatta anche sotto un angolo di molto maggiore e a minor distanza, perchè l'occhio può rivolgersi senza cangiare di posizione, e per conseguenza abbracciare la maggior dimensione d'un oggetto sotto un angolo assai più ampio di 20 gradi. - A ciò rispondo che quando l'occhio si rivolge, senza anche mutare di posizione abbandona l'oggetto che affisava da prima, e ne vede un altro; e allora conviene si muti la direzione del cono visuale, che è come un dire la prospettiva. Sa ogni artista che per copiare bene un oggetto, è forza fissarlo coll'occhio; e quando l'occhio, fissa, non può rivolgersi. Dunque, prospetticamente parlando, l'occhio deve essere *immobile*. E tale immobilità è quella appunto che mettono a prima base tutti i buoni trattati di prospettiva. Egli è tanto vero che questa disciplina ha suo fondamento sulla immobilità dell'occhio, che tutte le linee le quali si riferiscono al così detto *punto di vista*, si fanno concorrere ad un punto solo fisso. Supponiamo per un istante che in quelle operazioni si ammettesse la mobilità dell'occhio, quale sarebbe, di grazia, il vertice del cono visuale? Ne uscirebbero due o tre vertici, ovvero un vertice con tre diverse direzioni dei lati del cono.

Si potrebbe oppormi altro ingegnosissimo argomento: vale a dire, che nella retina non si dipinge altrimenti immagine simile all'oggetto che si vuol disegnare, perchè l'occhio umano non è avvezzo a vedere in quel

modello una cosa piana, sì invece una solida; essere quindi differente il concepimento mentale e l'immagine visiva.

Rispondo all'acuta osservazione che se ciò può consentirsi per quelli che non hanno cognizione del disegno o l'hanno imperfetta, non può accordarsi pei buoni disegnatori, i quali allora solo possono essere chiamati abili quando sappiano rappresentare l'oggetto, non qual è, ma quale apparisce nella loro retina; e perciò disegnano qualsiasi corpo in rilievo come se i varj suoi punti si riferissero ad un solo piano.

Si potrebbe oppormi ancora, che, ammettendo la mia dimostrazione prospettica, ne verrebbe che i pittori non potessero copiar mai dal modello vivo, quando dipingono quadri colossali in cui ogni parte sorpassa la riferita misura dei Cm. 30.

E in fatti molti moderni che usano di delineare sopra i quadri le figure, traendole in grande dal vero, storpiano poi, il più delle volte, lo insieme. Altramente operavano gli antichi. Essi faceano gli studj dal vero in piccolo; poi coi noti metodi di riduzione li trasportavano in grande. Ne abbiamo a centinaja le prove nei disegninj degli antichi maestri, di cui più sopra parlai; le abbiamo nella osservazione stessa di quelle opere che gl'inesperti stimano copiate esattamente dal naturale. Prego, di grazia, gli artisti abili e di buona fede, a raffrontare anche cento modelli con uno dei nudi più belli dipinti da Raffaello, o da Tiziano, e trovare, se lo possano, gl'indizj di quel *naturalismo*, ch'è l'etere velenoso dell'arte odierna. — Vi sono molti che seguitando a definire l'arte una esatta imitazione della natura, non arrivano a comprendere come i sommi nostri potessero dipingere senza il modello dinanzi; e quando si veggono privi di sostegno rispetto

alle scuole fiorentine e romane, in cui il fatto è più evidente, si asserragliano nella veneta, la quale sembra ad essi improntata scrupolosamente sulla natura. È un inganno: anch'essa, sebbene dalla natura abbia tratto il concetto delle sue insigni armonie, del suo robusto e trasparente colore, del suo fare ornamentale grandioso, non è meno ideale delle sorelle. Laonde diventa agl'intelligenti osservatori più facile il determinare ov'essa dalla natura s'allontani, che non dove vi si accosti servilmente. — Che se i quadri mancassero, quanto affermai verrebbe accertato egualmente dagli artisti, che, attingendo l'istruzione da quella scuola, ci lasciarono indicazioni scritte sul metodo da essa usato. Il Boschini infatti, nella sua *Carta del navegar pittoresco*, ci tramandò alcune quartine che confermano la esposta verità (5).

Mi si chiederà poi come l'artista abbia a regolarsi, quando, eseguito il piccolo nudino, debba trasportarlo in grande sulla tela. — Facile risposta: ch'egli operi come i nostri sommi antichi: *graticoli* il suo nudino; e se questo sarà stato ben disegnato, ne uscirà il più bel nudo possibile.

Altra obiezione che potrebbe farsi al sistema, ell'è questa. — Si potrebbe dire, che, ammesso dovesse il pittore anche star lontano dal modello tre distanze a fine d'afferrare d'un solo sguardo, ad occhio fisso, la maggior dimensione dell'oggetto, non importerebbe altrimenti trasportasse sulla carta il suo modello con proporzionale diminuzione, e potrebbe quindi delinearlo anche in grande. Ma allora ne avverrebbe necessariamente un altro fatto, vale a dire ch'egli non fosse in grado, d'un solo sguardo, di abbracciare l'insieme del suo disegno, e perciò non valesse a confrontarne simultaneamente le diverse parti. In tal caso avrà guardato il modello a

tre distanze dalla sua maggior dimensione, e il disegno ad una o due. Il suo occhio avrà colta giusta la prospettiva del modello, ma non quella del disegno, perchè, a fine di vedere intero quest'ultimo, avrà dovuto guardarlo a parti, portando il cono visuale di 20 gradi su ciascuna parte. — Nessun artista, per certo, verrà a dirmi che sia possibile giudicar bene dell'insieme di una figura nel mentre si sta disegnandola, senza tutta abbracciarla d'uno sguardo. Se questo abbassiamo od alziamo, non ci è dato confrontare una parte con l'altra simultaneamente, solo mezzo a rendere sicuro il giudizio.

Torna dunque necessario che *con lo stesso cono visuale con cui si guarda il modello, si veda anche il disegno che se ne cava*. Ma il modello non può vedersi intero che a tre distanze, cioè sotto un angolo di 19 in 20 gradi; dunque anche il proprio disegno conviene sia veduto sotto lo stesso angolo, e perciò presenti, nella sua maggiore dimensione, un terzo della distanza dall'occhio al disegno stesso. — Tale distanza è, di solito, come già dissi, Cm. 60; dunque il disegno non può essere maggiore di Cm. 20 a stretto rigore di legge prospettica: rigore però ch'io sono ben lungi dall'esigere scrupoloso, perocchè quanto trovo utile che i giovani conoscano l'importanza della massima e la verità prospettica, altrettanto scorgo che la lunga pratica, e la robusta memoria, e il ragionamento possono permetter loro di non rimanere ligj proprio alla regola, in particolare se usino di misurare il modello vivo come facevano i nostri padri. Egli è dunque da concludersi, che, per rappresentare esatta la verità, non ci son che due vie, o delinearla nelle proporzioni prospettiche, o misurarla nelle sue quantità reali per poi trasportarle proporzionalmente sul disegno.

Ometto l'ultima obiezione relativa alla difficoltà che ha l'artista, di condur bene i dettagli se disegni il nudo nelle dimensioni prospettiche, perchè vi ho già risposto a pagine 239 e 240 del presente lavoro.

Ma, ritornando al mio argomento, mi permetto osservare, che forse un de' maggiori vantaggi per l'artista nel disegnare il vero in piccole dimensioni, è quello di poterlo contornare in brevissimo tempo, e quindi di poter cogliere quel primo momento dell'azione di un modello vivo, ch'è sempre il più naturale, il più sentito. — Dopo sopravviene la più tormentosa delle stanchezze, quella della immobilità, e il modello muta essenzialmente l'azione (6). Facendo invece un disegno in grande su quel modello, diventa impossibile coglierne prontamente l'insieme. Spesso ci vogliono due ore e talvolta quattro a condurre un buon contorno, e giunti alla fine di questo, il modello non ha più l'azione primitiva.

Dirò per ultimo, che alla mente è più agevole serbare ricordanza delle forme di un oggetto segnato in piccole dimensioni, che non delineato in grande. Di conseguenza l'esercizio accennato ajuta in sommo grado la memoria: facoltà che solo quand'è vigorosa nell'artista, gli può dare fidanza di salire ad elevato seggio.



ANNOTAZIONI

(1) Ecco l'elenco di alcuni fra i più preziosi studj dal vero della prefata Raccolta fiorentina, che convalidano l'asserto mio rispetto alle dimensioni.

Piero del Pollajolo. — (Quasi tutti i disegni di questo maestro sono in carta tinta rossastra).

Nudo in piedi	Cm.	28
Idem	"	30
Studio di pieghe per una figura in piedi . . .	"	28
Studio d'un nudo seduto (tutta l'altezza) . . .	"	28

Montagna Bartolomeo. — Studio di pieghe per la figura del San Girolamo ch'è nella Tavola di S. Corona in Vicenza. (È in carta rossastra, con lumi di biacca)

" 25

Fra Filippo Lippi. — Otto studj di figure panneggiate. (Sono in carta tinta azzurrastra, a lumi di biacca). Ciascuno

" 24

Sandro Botticelli. — Studio di donna in piedi, in carta gialla, a lumi di biacca.

" 26

Andrea Mantegna. — Studio di pieghe, a penna sulla carta bianca.

" 17

Raffaello. — Nudo dal vero che servì pel S. Giov. Battista che vedesi nella Tribuna (È in carta gialletta a lapis rosso)

" 25

Studio di pieghe dal vero. Pare servisse per la figura della *Giurisprudenza*, nelle Camere Vaticane. È a penna su carta bianca.

" 22

Ghirlandajo Domenico. — Cinque studj di pieghe dal vero per figure in piedi; ciascheduno. . .

" 17, o 20

Altro studio di pieghe

" 28

Cinque studj di teste dal vero. — (Tutti questi disegni sono in carta tinta a lumi di biacca).

Ciascheduno

" 12 a 16

<i>Filippino Lippi.</i> — Studio di pieghe per la figura del S. Bernardo nella chiesa di Badia. (È in carta tinta con lumi di biacca)	Cm.	20
<i>Luca Signorelli.</i> — Studio dal vero di tre donne nude abbracciate insieme	"	24
Studio di pieghe per figura in piedi. (Carta tinta)	"	25
<i>Bernardino Pinturicchio.</i> — Studio di pieghe per figura di donna in piedi. (Carta tinta con lumi di biacca)	"	25
<i>Leonardo da Vinci.</i> — Studio di pieghe a tempera sulla tela	"	25
N. 6 studj di teste dal vero, diseguate in carta tinta; ciascuno	"	12 a 14
Studio di pieghe (a tempera).	"	20
Studio di testa dal vero (disegnato in carta tinta).	"	15
Studio di pieghe (a tempera).	"	15
<i>Lorenzo di Credi.</i> — Studio di pieghe (disegnate in carta tinta).	"	20
<i>Fra Bartolomeo.</i> — Due studj di pieghe (disegnati in carta tinta).	"	28
<i>Michelangelo.</i> — Nudo dal vero per uno dei demonj del Giudizio finale nella Cappella Sistina (disegno in carta bianca)	"	23
<i>Andrea del Sarto.</i> — Studio di pieghe.	"	22

(2) Pag. 69, Ediz. di Roma 1817.

(3) Pag. 72, Ediz. di Roma 1817.

(4) Sta nella Sala delle Sedute, entro la Cornice VI, N. 5.

(5) Ecco in qual modo il Boschini dimostra, non essere mai stati i pittori veneziani veri seguaci del *naturalismo*, come molti pensano.

Perchè sti Venetiani ha in patronia

E cussì ben impresso in la so idea

El studio fatto za, che sta monca

I pol stampar presente chi se sia;

El più che i voglia far per esemplar

Xe el far do segni con gesso e carbon;

E dispone con quei ogni quadron

Senza d'ogn' ora el natural retrar.

E pur se al vivo i vol dar un' ochiada,
 O a qualche statua de prestante autor,
 I stà (come ho pur dito) in tel tenor
 De un schizzo in carta: quella è la so strada.
 Se quando i forma quadri con istorie
 Dove ghè centenera de figure,
 Dal natural i fasse positure,
 No i avarave al mondo tante glorie.
 Quei mo che no possede sto artificio
 E sta sempre obligadi al natural,
 Meze figure ze el so cavedal,
 Poco più avanti arriva el so giudizio.

BOSCHINI, *Carta del Navegar Pittoresco*. Venezia, 1650: *Vento secondo*, pag. 77.

(6) Per aver prova indubbia di quanto il modello muti la posa dal momento in cui si pone sul pancone sino alla fine delle solite due ore, si faccia il seguente esperimento: si cavi una fotografia dal modello nell'istante che si pone in azione, un'altra sul finire delle due ore, e si vedranno differenze notabilissime.

6 SET 1872

Dimostrazione comprovante la dimensione di un oggetto sul taglio del cono visuale (V. la Tav. XII).



Tenendo l'occhio affissato ad un oggetto, non sarà possibile comprenderne nella retina la sua maggior dimensione se non dentro un cono visuale formante al vertice un angolo di 19 in 20 gradi. Misurando poi lo spazio che corre da questa maggior dimensione all'occhio, si vedrà che essa è esattamente il terzo di tale spazio; dunque fra l'occhio e l'oggetto si comprendono tre distanze di questo (V. sulla linea CD i N. 1, 2, 3). Si chiarisca ciò con un esempio.

Essendo A il disegnatore, B il modello, la distanza CD dovrà essere eguale al triplo della dimensione maggiore del modello. Il cono visuale che ha il vertice nell'occhio a , e la cui ampiezza BaE forma un angolo di circa 20 gradi, intersecherà sulla tavoletta FG uno spazio circolare di cui è diametro de , entro il quale dovrà esser contenuto il disegno di tutto il modello. Siccome poi la tavoletta non può distare dal disegnatore se non fin dove può giungere la sua mano c , armata di matita, cioè circa Cm. 60, così il disegno non potrà avere dimensione maggiore di Cm. 20 circa.

Che se piacesse ingrandirlo sino ai due punti F, G , senza allontanare dall'occhio la tavoletta, allora è chiaro come i due pezzi Ge, Fd , sarebberò fuori del cono visuale, e per conseguenza fuori di *prospettiva*; imperocchè non sarebbe possibile abbracciare simultaneamente d'un solo sguardo fisso anche que' due punti.

Risultando quindi dalle premesse, come la prospettiva giusta della maggior dimensione d'un oggetto, sia sempre racchiusa nella linea intersecante un cono visuale avente l'angolo di circa gradi 20, ne viene che ogni oggetto segnato maggiore della predetta linea intersecante l'accennato cono, sarà fuori *d'insieme*, ch'è come dire fuori di prospettiva, perchè l'insieme non può essere giusto mai se non sia esattamente prospettico.

Se si volesse poi disegnare più grande un oggetto, senza uscire dalle norme prospettiche, converrebbe portare la tavoletta sui due punti, p. e. *H* od *I*. Ma in tal caso sarebbe necessario munir la mano di una canna, e su questa fermare il carbone o lapis, a fin di poter arrivare ad uno dei due punti indicati *H* od *I*, senza spostare l'occhio, e quindi senza mutare od alterare il cono visuale (1).

(1) Parecchi artisti del passato secolo, desiderosi di delineare in una certa grandezza l'insieme del modello vivo, senza sacrificare le leggi prospettiche, usarono l'espedito qui accennato. Era fra questi il barone Fabre francese, buon allievo di David, e rinomato così pe' suoi briosi ritratti, come per la versatile coltura del suo ingegno.



SPIEGAZIONE DELLE TAVOLE



Tav. I. (1-9.) Sgabello e tavoletta da disegno con porta-modelli.

1. Pianta dello sgabello.
2. Lo stesso veduto di profilo.
3. Id. id. dalla parte posteriore.
4. Id. id. dalla parte anteriore, coll'aggiunta del lume per disegnar di notte.
5. Tavoletta colla carta da disegno.
6. Porta-modelli da unirsi all'apparato di cui sopra.
7. 7. 7. Meccanismi per alzare ed abbassare il porta-modelli.
- 8.-9. Piante dello stesso porta-modelli.
10. Squadra zoppa.
11. Squadra a croce.

Tav. II. (12-14.) Porta-modelli isolati per oggetti di rilievo di grande dimensione.

12. Pianta.
13. Alzato veduto di fronte.
14. Alzato veduto di fianco.
- 15.-16. Linee parallele tirate grosse e sottili secondo l'andamento naturale della mano.
- 17.-18. Linee oblique tirate secondo il movimento più facile alla mano.
19. Angolo retto diviso in tre parti eguali.
- 20.-21. Linee orizzontali, perpendicolari, oblique, tirate a contramano. — *La frecciola denota da qual parte deve procedere la mano nel segnare.*
22. Linea curva tirata secondo l'andamento più facile della mano.

23. Linea curva tirata a contrammano.

24. Modi rudimentali di preparazione per avvezzare a segnare il circolo a mano libera.

Tav. III. 25. Proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio.

Al dire di questo autore gli statuarj greci davano alla figura virile l'altezza di *otto teste*, oppure di *dieci faccie*; e la stessa proporzione le davano per la larghezza, ponendo a norma di quest'ultima lo allargamento massimo delle braccia.

Divisa la testa in quattro parti eguali, la più alta viene costituita dallo spazio occupato dai capelli; la seconda prende la fronte; la terza il naso; la quarta va dal limite inferiore di questo alla fine del mento. — Una di queste parti, cioè il naso, serviva per misurare le piccole dimensioni di tutta la figura. Anche Leonardo si giovò di tale misura allo stesso scopo.

La metà di essa figura è al pube, ma i Greci di solito teneano mezzo naso più lunga la parte inferiore per dar aspetto di maggiore eleganza alla persona.

Tuttochè queste proporzioni vitruviane sieno le più generalmente accettate, pure mi permetto di consigliare ai giovani artisti che desiderano conoscer bene, oltre le più scelte misure del corpo umano, la sua anatomia ossea e muscolosa, di consultare la bella e diligentissima Tavola che pubblicava all'uopo in Roma il Ferrero nel 1845 col titolo: *Proporzioni, Osteologia, Miologia esterna, ed uso principale dei muscoli*.

26. Nudo che serve a dimostrare come l'uomo ben proporzionato, se tenga divaricate al massimo le gambe e le braccia, può essere circoscritto da un circolo. Tale dimostrazione é il soggetto d'uno dei più bei disegni di Leonardo da Vinci conservato nell'Accademia di Belle Arti in Ve-

nezia. In esso stanno scritte di pugno di Leonardo tutte le proporzioni del corpo umano, anche nelle sue più minute parti. Fu pubblicato dal Vallardi nel libro che porta il titolo: *Disegni di Leonardo da Vinci incisi sugli originali da Carlo Giuseppe Gerli, riprodotti con note illustrative da Giuseppe Vallardi*, Milano 1850, in fol. Il prefato disegno fu ripubblicato dal predetto sig. Ferrero in Roma.

Tav. IV. 27. - 28. - 29. Proporzioni dell'uomo, della donna e del bambino all'età di anni tre, tolte dall'opera di Alberto Durero: *Symetria corporis humani*. Queste proporzioni sono ridotte a misura centigrada secondo il metodo di Montabert. *Traité complet de la peinture* (Vol. V, Tav. 7, 8, 9).

Tav. V. 30. Nudo veduto di fianco, che dimostra, a mezzo di punteggiatè, a quanto possano estendersi i moti delle seguenti parti:

- aa Limite del moto dell'omero;
- bb Id. di tutto il braccio;
- cc Id. dell'osso femorale;
- dd Id. della coscia e della gamba.

31. Nudo veduto di faccia, che dimostra, egualmente, i limiti dei moti degli arti in tale posizione, mediante le seguenti punteggiatè:

- aa Limite del moto della testa;
- bb Id. del torso;
- cc Id. dell'omero;
- dd Id. dell'avambraccio;
- ee Id. della gamba e coscia unite.

Tav. VI. 32. - 33. Nudo veduto di fianco e di fronte, che posa sui due piedi. — La punteggiata AA indica la così detta bilancia, ossia la linea determinante il centro di gravità.

34. - 35. Nudo veduto di fianco e di fronte che si appoggia sud un solo piede. — La punteggiata AA determina il centro di gravità.

36. Nudo che solleva un peso colle due mani. Il centro di gravità fissato in *AA* è posto fra il maggior peso del corpo e quello sollevato.

37. Nudo in atto di camminare che porta un peso sopra la spalla destra. — Il centro di gravità determinato dalla punteggiata *AA* sta in mezzo del peso, ossia dei due piedi. Può anche essere sud un solo, se la figura posi sopra una sola gamba.

Tav. VII. 38. Nudo in piedi che si prepara ad un salto verso il basso. — Il centro di gravità (punteggiata *AA*) è posto fra la metà del piede e al di sotto del mento.

39. Nudo che si prepara al salto in senso orizzontale. — La punteggiata *AA*, indicante il centro di gravità, rasenta il pettorale e la punta del ginocchio. — L'altra linea *AB* partente dalla perpendicolare *AA*, determina, con quella di terra, un triangolo rettangolo, e dimostra il punto di maggiore sforzo del piede.

40. Principio d'azione di persona che si prepara a combattere. In questa movenza la forza del colpo viene ajutata dal passo del corpo, quando si porti nei limiti della punteggiata *CCC*, la quale determina il compimento dell'azione.

41. Nudo in piedi di profilo in cui le punteggiate *dddd* determinano i limiti a cui può giungere in tale posa la testa ed il torso, tanto piegandosi in avanti che indietro.

Tav. VIII. 42. Nudo veduto di profilo in atto di cominciar la corsa. — Il centro di gravità segnato dalla punteggiata *AA* discende perpendicolarmente dallo sterno cleido mastoideo sino al talone.

43. Nudo di profilo in atto di correre velocemente. — Il centro di gravità (punteggiata *AA*) descrive una perpendicolare dalla fontanella della gola allo esterno della rotula della gamba sinistra.

Tav. IX. 44. *Prospettiva del tono.* — Effetto di cinque quadrati *isocromatici* posti alla distanza di tre metri l' uno dall' altro, e veduti dall' occhio collocato alla distanza di un metro dal primo quadrato. — La luce non solare si suppone nella direzione tracciata in pianta colla linea *aa*.

45. Effetti del tono locale di cinque ottaedri *isocromatici* posti alla distanza come sopra, e considerati nei differenti valori di tono che la postura delle loro differenti superfici presenta ai raggi luminosi. Per maggiore intelligenza si suppongano i detti ottaedri investiti da luce non solare sotto un angolo di 80 gradi, dimostrato dalle due punteggiate.

Tav. X. Metodo graduale di contornare e chiaroscurare gli oggetti copiati dal rilievo, dimostrato sopra una testa tolta dal gesso.

46. Tracciamento geometrico dell'insieme, premessa una linea verticale ed una orizzontale per meglio comprendere i rapporti delle parti fra loro.

47. Contorno con leggiero tracciamento delle masse di chiaroscuro.

Tav. XI. 48. Preparazione ombreggiata della detta testa, tenuta d'un tono debole ed uguale in tutte le sue parti.

49. Compimento del disegno a tutto effetto colla applicazione dei lumi e degli scuri principali (risoluzioni).

50. Posizione normale della mano, nell'atto di disegnare col matitajo sopra la carta.

Tav. XII. Dimostrazione atta a determinare la maggior dimensione d'un oggetto sul taglio del cono visuale.

FINE.

INDICE

LETTERA DEDICATORIA	Pag.	v
PREFAZIONE	»	vii

PARTE PRIMA

IL DISEGNO ELEMENTARE

(Corsi tecnici e scuole private in Italia)

I. Considerazioni preliminari	Pag.	1
II. I maestri	»	7
III. I mezzi	»	14
IV. Il metodo	»	29
V. Primo periodo di studio		
Educazione della mano	»	32
VI. Secondo periodo		
Educazione dell'occhio	»	44
VII. Terzo periodo		
Disegno geometrico a mano libera, ed elementi di prospettiva	»	55
VIII. Quarto periodo		
Primi esercizj dal rilievo	»	63
IX. Quinto periodo		
Disegni da scelti modelli	»	74

X. Considerazioni sulla massa e sul dettaglio nel chiaroscuro	»	83
XI. Metodi da usarsi nelle correzioni	»	88
XII. Esercizj di memoria	»	92
XIII. Sesto periodo		
Disegno a penna da scrivere e disegno verticale	»	95
XIV. Settimo periodo		
La plastica ornamentale	»	101
XV. Ottavo periodo		
Geometria descrittiva e sue applicazioni all'architettura	»	105
XVI. Nono periodo		
Elementi di architettura	»	111
XVII. Decimo periodo		
Disegno di macchine e di topografia.	»	119
XVIII. Il disegno elementare relativamente all'avvenire degli alunni	»	122
Appendice prima		
<i>Elenco di alcuni fra gli ornati monumentali dell'antichità, del medio evo e del rinascimento, che pel merito loro dovrebbero esser dati ad esemplari nelle scuole di disegno ornamentale, durante il quarto periodo</i>	»	131
Appendice seconda		
<i>Programma, avvertenze ed istruzioni pel disegno architettonico ad uso degli Istituti tecnici del Regno, sancite dal Ministero d'Agricoltura, Industria e Commercio col Decreto 3 Novembre 1869</i>	»	139

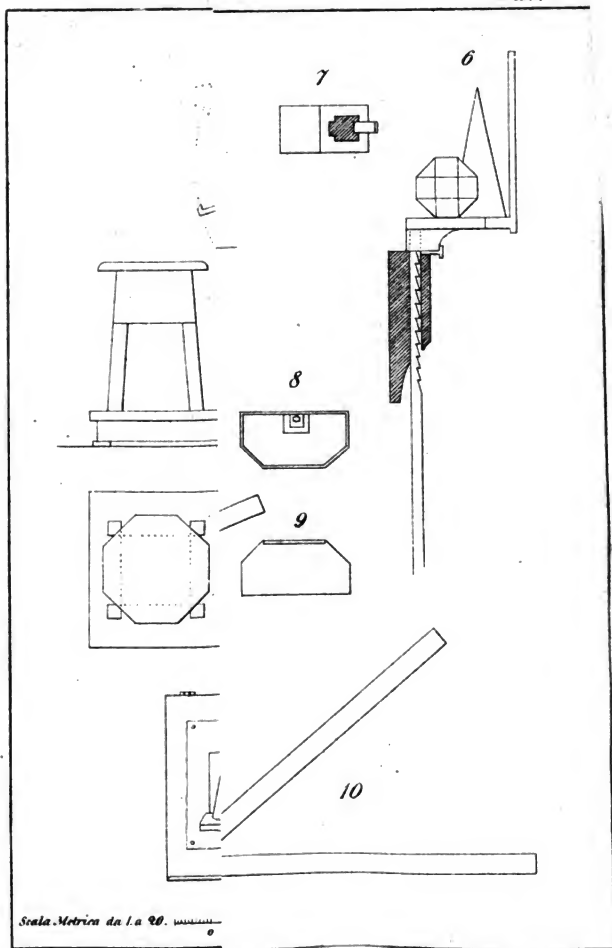
PARTE SECONDA

IL DISEGNO SUPERIORE

(Le Accademie di Belle Arti in Italia)

I. La questione delle Accademie di belle arti	• 149
II. Scuole elementari artistiche	• 167
III. Le basi teorico-pratiche del chiaroscuro	• 184
IV. La prospettiva del tono	• 201
V. Scuole preparatorie	• 210
1. <i>Scuola d'anatomia artistica</i> . . .	• 211
2. <i>Id. delle statue antiche</i> . . .	• 217
3. <i>Studio delle pieghe</i>	• 222
4. <i>Id. delle teste dal vivo</i>	• 226
5. <i>Scuola del modello vivo</i>	• 230
6. <i>Studio della plastica dal vero</i> .	• 254
7. <i>Id. delle tecniche pittoriche</i> .	• 256
8. <i>Scuola d'elementi d'architettura superiore</i>	• 259
VI. Altre scuole in vigore nelle Accademie	• 264
1. <i>Scuola d'incisione in rame</i> . . .	• 264
2. <i>Id. di prospettiva</i>	• 266
3. <i>Id. di paesaggio</i>	• 267
4. <i>Id. di storia dell'arte</i>	• 269
VII. Considerazioni finali	• 272
Appendice sulle dimensioni dei disegni dal vero secondo la ragione prospettica	• 277
Spiegazione delle Tavole	• 295

005706126



Scala Metrica da 1 a 20. 

F. Kirchmayr inc.

Press. Lit. Kirchmayr Venezia.

6 SET 1872

6. SMT 1372

SEP 18 1911

005706126

Keller prof. cav. A. Il terreno agrario Padova 1864, in 12	L. 2,50
idem Sull'a moltiplicazione delle piante considerato dal lato agrario. Padova 1853, in 12.	» —,80
idem Sull'allevamento del Bestiame bovino. Padova 1858. in 8	» 2,50
Lombroso prof. cav. C. L'Uomo Bianco e l'Uomo di Colore, con incisioni. Padova, in 16	» 3,—
Lussana prof. cav. P. Fisiologia degli Istituti. Padova 1870 in 12 (Biblioteca Medica)	» 1,50
Luzzati comm. prof. L. La Diffusione del Credito e le Banche popolari. Padova 1863, in 12	» 2,50
Lemoigne prof. A. Linguaggio degli Animali con figure, Padova 1871 (Biblioteca Medica)	» 1,50
Manfrin P. Il Sistema Municipale inglese e la legge Comunale italiana, seconda edizione. Padova 1872, in 16	» 5,—
Muzzi S. Intelletto, Memoria e Volontà, conversazione fra zio e nipoti. Padova 1870, in 12 (Biblioteca Scolastica)	» 1,50
Messedaglia cav. prof. A. Le statistiche criminali dell'Austria con riguardo al Lomb.-Veneto. Venezia 1867, in 8	» 4,5
Montanari prof. A. Elementi di Leonomia Politica, II. ediz. Padova 1871, in 8	» 3,—
Rabbano A. Istruzioni popolari sui Giurati ed ammonizioni pratiche relative. Padova 1871	» —50
Rokitansky prof. C. Trattato completo di anatomia patologica, traduz. dei dottori Ricchetti e Fano. Venezia in 8, 3 vol.	» 10,—
Rosarelli prof. C. Manuale di Patologia Generale. Padova 1870, in 8	» 6,—
Rossetti prof. F. Sul Magnetismo. Lezioni di Fisica. Padova 1871. in 8, con figure	» 3,—
Selvatico march. P. Arte ed artisti. Studi e racconti. Padova 1863, in 12	» 5,—
idem. Il Disegno elementare e superiore ad uso delle scuole private e pubbliche di tal disciplina in Italia. Parti due Padova 1872, in 16 con tavole litografiche	» 4,—
idem Guida della città di Padova e suoi principali contorni con incisioni, vedute e pianta Padova 1863, in 12	» 6,—

- Selvatico march. P.** L'arte nella Esposizione di Padova del 1860, osservazioni. Padova 1860, in 16 L. —,50
- idem.** L'insegnamento artistico nelle Accademie di Belle Arti e nelle Scuole ed Istituti Tecnici, Padova 1869, in 8 1,—
- Santini cav. prof. G.** Tavole dei Logaritmi precedute da un Trattato di Trigonometria piana e sferica, III. edizione. Padova 1869, in 8 8,—
- Seini prof. A.** Della Fabricazione e Conservazione dei Vini, II. edizione con aggiunte e correzioni. Padova 1871 1,50
- Schupfer prof. Cav. F.** Il Diritto delle Obbligazioni, secondo i principj del Diritto Romano. Padova 1868, in 8 10,—
- Simon prof. G.** Le Malattie della pelle ricondotte al loro elemento anatomico, trad. Ricchetti e Fano. Venezia, in 8 4,—
- Torazza cav. prof. D.** Trattato d'Idraulica e d'Irradica pratica, II. edizione. Padova 1868, in 8 10,—
- idem.** Elementi di Statica, parte I. Statica dei Sistemi rigidi, in 8 con figure. Padova 1872 2,—
- idem.** Del moto dei sistemi rigidi. Padova 1868, in 8 6,—
- Tolomei cav. prof. G. P.** Diritto penale filosofico e positivo II. ediz. Padova 1869, in 8 5,—
- Zaniboni prof. P.** Grammatichetta della lingua italiana ad uso delle scuole elementari. Approvata dai consigli scolastici di Padova e Treviso. Padova 1870 in 16 —,30
- Zehetmayer F.** Principii fondamentali della percussione ed ascoltazione, trad. del prof. L. Canale. Padova, 1854 6,—
- Zambaldi prof. P.** Esercizi di Sintassi latina, II. edizione. Padova 1869, in 12 —,90

OPERE IN CORSO DI STAMPA

- Continuazione delle Note illustrative e critiche al Codice Civile del Regno. Fasc. 1 e 2
- Kennett.** Meccanica. Lezioni illustrate. Disegni 1 a 20
- idem.** Resistenza dei materiali, trad. Fogli 1, 2 e 3

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE

- Seini prof. F.** Dei Coefficienti e del metodo di riscaldamento degli ambienti



